الألف كتاب
الثاني
١٨٥

بين تولستوى ودوستويفسكى



تأليف: چورج ستاينر

ترجمة: د. أحمد حمدى محمود

الجزء الأول



الهيئة المصرية
العامة للكتاب

الألف كتاب الثانى

الإشراف العام
د. سمير سرحان
رئيس مجلس الإدارة

رئيس التحرير
لمعي المطيعي

مدير التحرير
أحمد صليحة

الإشراف الفني
محمد قطب

الإخراج الفني
محسنة عطية

بين تولستوى ودوستويفسكى

تأليف
جورج ستاينر

ترجمة
د. أحمد حمدى محمود

الجزء الأول



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٥

·هذه هى الترجمة العربية الكاملة لكتاب :

TOLOSTOI OR DOSTOIVESKY

By : George Steiner

الفهـــرس

إهداء

إلى صديقي الراحل

أديبنا الكبير

يحيى حقي



مقدمة المترجم

صاحب الفضل الأكبر فى اقدامى على ترجمة هذا الكتاب هو كاتبنا الراحل يحيى حقى • فقد اعتدت فى آخر سنوات حياته ان اطلعه على أحدث قراءاتى ، وألخص له بعض الكتب التى يعجب بعناوينها • وكان من بينها كتاب جورج ستاينر : تولستوى أم دوستويفسكى • فلقد طلب منى تلخيصه ، بل وقراءة بعض فقرات كاملة منه • وأعجب يحيى حقى بالنتائج التى اهتدى اليها المؤلف ، واعتقد أنها أفضـــل كثيرا مما استخلصه من كتابين قرأهما منذ أكثر من عشرين سنة للكاتب الفرنسى هنرى ترويا (*) عن سيرة حياة كل من تولستوى ودوستويفسكى • وطلب منى فى أحد المناسبات ترجمة هذا الكتاب ، ولكنى ترددت فى قبول هذا العرض • فانئذ كنت قد انقطعت عن قراءة الروايات والقصص ، بعد أن كانت تحتل المكانة الأولى فى قراءاتى • ولازلت أذكر كيـف قرأت جميع مؤلفات دوستويفسكى بعد صدورها مترجمة الى الانجليزية فى طبعة أنيقة بعد انتهاء الحرب العالمية الأخيرة • وأحيانا أعزو هذا التحول فى نظرتى الى الرواية والقصة الى تاثرى بما قاله عنهما العقاد وتوفيق الحكيم •

ورغم ترددى وشعورى بأن الانشغال بترجمة هذا الكتاب ـ رغم اهميته ـ سيعطل مشروعاتى الأخرى التى يتوجب أن أعطيها الصدارة ، الا أننى عندما عاودت قراءة الكتاب ، شعرت باستحقاقه الترجمة الى اللغة العربية المحرومة من هذا النوع

(*) Artheme Fayard Tolestoi : Henry Troyat نشر ١٩٦٥ ـ و Dostoyevsky (الطبعة الثالثة ١٩٨٢) •

الجاد والمؤثر من الكتب ، وتذكرت ما قاله يحيى حقى فى احدى المناسبات عن شدة تأثره بالأدب الروسى ، وكيف أقبل عليه فى حداثته وقرأه مترجما الى الفرنسية والانجليزية ، ومن ثم أخطرت يحيى حقى باننى اذا خاطرت بترجمة هذا الكتاب سيكون دافعى لذلك هو الكشف عن مدى تأثره بالكاتبين العظيمين ٠

على أننى عندما شرعت فى ترجمة بضع صفحات من الكتاب ، تبين لى مدى تركيزه ، وبأنه لن يفيد سوى القلائل الذين قرأوا مؤلفات هذين الكاتبين ، واستطاعوا النفاذ فى أعماقها والتعرف على أهدافهما والتمعن فى أثرها على الأدب العالمى ٠ وكدت أعتذر لهيئة الكتاب الموقرة عن اتمام هذه الترجمة ، ولكننى تذكرت أنه يحتوى الى جانب تحليله الفريد لشخصية الكاتبين ومنجزاتهما على معلومات شائقة عن تاريخ الرواية ومكانة الرواية الروسية فى الأدب العالمى والميزات التى استحدثتها على التأليف الروائى مما يصح تسميته باستاطيقا الرواية ، وبذلك عادت ثقتى فى جدوى هذا الكتاب ، وانتهيت الى وجوب ارفاق مقدمة ضافية عن سيرة حياتهما ، وبعض تفاصيل قليلة عن الفقرات التى اكتنفها الغموض فى كتاب ستاينر ، أو التى لم يعرها انتباها كبيرا كالسمة الأساسية للأدب الروسى التى اشترك فيها معظم الأدباء الروس قديما وحديثا ، والتى تعد الركيزة الأساسية التى استندت اليها مستحدثاتهم فى الفن ــ وفى الموسيقى بوجه خاص ــ وفى الرواية والقصة ، وربما اعتمد وصف الروس بالبرابرة (الهمج) أو التتار والاسقوثيين (الأجلاف) الى حد كبير على تفوقهم فى بعض الجوانب التى اتبعت مسارا مختلفا رغم تأثرها فى بداية تقدمها ــ الى حد كبير بفنون الغرب ٠ واكتشف المنصفون من النقاد الغربيين صدق احد الأحكام التى أصدرها ناقد روسى (ميليكوف) (*) بأن « الروسى يفتقر الى (أسمنت) النفاق » الذى يضطلع بدور كبير فى الأدب الانجليزى والحياة الخاصة الانجليزية ، ولذا وصفوا الشخصية الروسية بالمرونة لتقبلها التشكل على انحاء شتى ، اى انها اشبه بالطينة الرطبة التى تستسلم أحيانا لمشيئة الأقدار ، ولا يرجع ذلك الى ضعف فى الشخصية الروسية ، لأنها تتصف أيضا بعنادها وتصلبها ٠

(*) Milloukov.

ولولا جمعها بين هاتين الصفتين المتعارضتين لما استمرت فى الحياة ، ولانتهى أمرها منذ آمد بعيد ٠

ويبين افتقار الروسى الى النفاق فى عدم حرصه على كتمان نقائصه الذميمة فى معاملاته الخاصة ٠ فلا عجب اذا صادفنا عند أدبائهم أبطال رواياتهم وقصصهم يكشفون نقائص مثل « قلة الذمة » أو الجبن ٠ وتتصل بهذه الصفة اتصالا وثيقا صفة أخرى يقدسها الانجليز ، أو كانوا يقدسونها حتى منتصف هذا القرن ، وهى شدة احترام التقاليد أو التظاهر بذلك عندما ينكشف اصطناع هذه التقاليد ٠ ويعزو الكتاب الانجليز هذه الصفة الروسية الى تمتع الروس بقدر أكبر من المشاعر الانسانية ، مما ساعد على اتساع آفاق تفهمهم للآخرين ولمشاعرهم ٠ وربما قيل ان هذا الثناء مبالغ فيه ، فلعلنا لاحظنا مظاهر القسوة البالغة والاستبداد وبشاعة الجرائم التى ارتكبت فى حق الانسان فى جميع العصور بروسيا ٠ ولكن الكتاب الروس يدافعون عن هذه القسوة بأنها جزاء عادل لمن يستحقها٠ وهذه فضيلة أخرى تضاف الى فضائلهم وهى عشقهم للعدالة والانصاف وشدة ايمانهم بعدالة الأقدار !

وجرت العادة على وصف الأدب الروسى بالأدب الواقعى ٠ وما أشد ميوعة هذا المصطلح ، الذى يعنى فى الأدب الأوربى التزام الصدق والصراحة فى العروض الفنية وكبح جماح الفانتازيا وأحلام المثى ، ولكنه عند الروس يعنى عشق الحياة والواقع بجميع أوصابه والعناية بجميع دقائقه حتى ما بدا منه هامشى وبلا أثر على ما يترتب عليه من أحداث ٠ ولكن هناك عنصرا هاما يتدخل فى اية واقعية ، ولعله يفسد أمانتها المطلقة وهو دور الانتقاء واختيار ما يحقق غاية الفن واستبعاد النوافل ٠ وقد يسخر هذا العنصر لخدمة ظاهرة أدهى وأخطر هى ارضاء أهواء الجماهير وتملقها ٠ وقد يعمد النقاد الأوربيون الى التفرقة بين واقعيتهم وواقعية الروس ، فيصفون الأولى بأنها واقعية مهذبة ينتقى فيها العقل باسم الفن والتقاليد ما يتواءم مع الغاية الفنية للروائى أو القاص ٠ أما واقعية الروس فانها واقعية تتارية أو فضولية ترضى الغرائز الدنيا ، وتتجاهل دور العقل فى تهذيب الواقع ٠ فهى أشبه بواقعية النساء العجائز عندما يفقدن الحياء ، أثناء روايتهن لاحدى الحكايات ٠ فلا يسمع فيها غير ثرثرة أفلت الزمام من أصحابها٠

ويقال ان الاختلاف بين الموسيقى وآداب الكلمة انما يرجع الى تنفيس الفنان الموسيقى عن سخائم نفسه فى نغمات مجردة لا تضعه تحت طائلة الأعراف والقانون • أما الكاتب فانه يلتزم الحرص فى كل صغيرة وكبيرة يتفوه بها ، ليس خشية من الحكومات التى تتبنى فكرة الوصاية على الفن أو اتقاء شرها وحسب ، وانما أيضا مراعاة الرأى العام الذى ربما جاءت احكامه اقسى كثيرا من قسوة أفظع الحكومات •

ولكن من الغريب أن يتعارض مع هذه الحرية الفوضوية عنصر آخر فى الأدب الروسى وهو النفور من المبالغة والغلو ، والولع بالوقائع القريبة من « الكومن سنس » أو من مفهومية العوام •

١

واذا قصرنا كلامنا على تولستوى ودوستويفسكى سنرى أن الاثنين يمثلان ذروة الأدب الروسى والكشف عن أعمـــاق الشخصية الروسية التى تمثل ازدواجا فى الشخصية (*) • فهى تتمثل أحيانا وفى أمثلة قليلة فى شخصية النمرود ، وتتمثل على نطاق أوسع فى شخصية ايفان الأحمق ، أى فى الأحمق الهلفوت ، أو الفرفور • كما كان يوسف ادريس يقول ، والذى رويت عنه وعن مغامراته حكايات تفوق الحصر ، ويمجده الكتاب الروس ويقولون عنه انه حاز على قصب السبق فى الحيلة والمكر على جميع حكماء العالم ! • ولعل هذا يفسر لماذا خص دوستويفسكى هذه الشخصية بالبطولة فى جميع رواياته على وجه التقريب ، بل وربما اتخذه مثلا أعلى فى تصرفاته الشخصية والحياتية أيضا • أما تولستوى فقد اتخذ شخصية ايفان دوراك كمثل أعلى فى كتبه التربوية التى أصدرها فى الجزء الأخير من حياته ، وكأنه أراد اتباع الكافة لها ، مع استثناء شخصه العظيم ــ من الاقتداء بها •

أما شخصية النمرود أو الملاك الســاقط أو المنحل ، فيمثل الشخصية المكابرة والشديدة الاعتزاز بكبريائها • وعلى

(*) Lucifier ــ ابليس أو الشيطان أو النمرود • وقد اخترت المعنى الأخير •

الرغم من عـدم اعتراف الروس بوجـود هذه الشخصية بين مواطنيهم ، الا أن الأديب الانجليزى كيوتو ذكر لنا أنه صادف فلاحا من هـذه النوعيـة انتخب فى أول مجلس نيابى تعرفه روسيا (الدوما) ، ويدعى هذا الشخص « نازارنكو » • وتمت المقابلة أثناء انعقاد مؤتمر برلمانى فى لندن (١٩٠٥) ، وروى لنا كيوتو عينة من كلامه • فعندما سئل هل سيمثل الفلاحين فى هذا المؤتمر كان رده :

● اننى لن أحضر ، الا اذا انتخبت بالاجماع • ولقد قدمت لهم اسمى • وأنا فى الانتظار • ولن الح فى الطلب • وهذا ما أفعله حتى مع الله • ان هذا هو طبعى ، لأن الالحاح من طبيعة العبيد والمرتزقة • ويعلق الكاتب بأن مثل هـذا الشخص الشديد الاعتزاز بشخصه والذى لا يعترف بوجود أية سـلطة أخرى يخضـع لهـا موجود بلا شك فى شـتى المجتمعات ، واختاره الكاتب كممثل لتولستوى بينما اختـار ايفان دوراك كممثل للنمط الآخر يعنى دوستويفسكى !

٢

ولقد ترك لنا تولستوى بينات وفيرة عن حيـاته ، فى صورة سيرة ذاتية ، ومن خلال شخوص رواياته واعترافاته • وقدم لنا بانوراما للأحداث التى مرت بها حياته ابتداء من أدق تفاصيل سيرته الحافلة ، بل وحدثنا عن جميع أطوار مشاعره ، والحالات التى تعرض لها وجوده الروحى • وساعد ذلك على نشر مؤلفات جسيمة اقتصرت على الحديث عن أحداث حياته ، ولم يجىء فيها ذكر مؤلفاته الالماما • وتفاوتت مشاعر من التقوا به بين الانبهار بشخصه وبريق عينيه وقدرتهما على اختراق حجب محدثيه ، وبين من شعروا بالاشمئزاز من ثيابه الغريبة وادعائه الباطل بانه صاحب عقيدة جديدة قادرة على اصلاح الكون ، وسرعان ما حوكيت فى شتى الأنحاء ، ومن مختلف الديانات • فبعد سنوات قليلة ، ظهر الناسك غاندى • وفى القرن العشرين رأينا امتدادا لها فى دولة اسلامية معروفة • وتفاوتت اعترافات تولستوى • فقد أشعرنا بعضها بانه مصاب بجنون العظمة ، واشعرنا بعضها الآخر بانه انسان بسـيط

يعترف بجميع نقائصه ٠ اذ قال فى احدى المرات : « اننى بعيد عن التواضع ٠ وهذه نقيصتى الكبرى ٠ فأنا قبيح الوجه ، وعندى عادات شديدة القبح مثيرة للاشمئزاز ، لابتعادها عن الآداب الاجتماعية ٠ ويتسم سلوكى أحيانا بشدة الانفعال حتى أكاد أتشابه آنئذ والأطفال ، بل وربما كنت جهولا ، لأننى اكتسبت معارفى وعلمى بطريقة عشوائية ٠ وأعانى من شدة التذبذب وعدم الوفاء ، ويضحكنى ما يقال عن اشتهارى بالشجاعة ، ولعله يرجع الى اتصافى بالفطنة (والفهلوة) ، لأن ذكائى لم يختبر بعد اختبارا حقيقيا ٠ وهناك صفة اعتز بها هى الأمانة ٠ فأنا محب للخير ، وان كانت هناك صفة تغلب على حبى للخير وهى حبى للشهرة ٠ وعندما تتصارع داخل نفسى الرغبة فى عمل الخير هى والرغبة فى الشهرة فغالبا ما تنتصر الرغبة الأخيرة » ٠

وعلى الرغم من جميع الظروف المواتيـة التى أتيحت لتولستوى ، الا أنه أصيب بعلة غالبا ما يصاب بها أهل النعمة ، وتعزى الى « البطر » والتململ ، وتتمثل أحيانا فى الشعور بخواء الحياة ، وفى أحيان أخرى تتمثل فى الخوف من الموت والعدم ٠ ومر تولستوى بهذه المرحلة ، كما ورد فى اعترافاته : « لقد بدأت أمقت نفسى » وكانت هذه الخطوة هى بداية التحول الذى ساقه الى الاعتقاد بأنه اهتدى الى الحقيقة النهائيـة والدائمة : « فيتعين على المرء أن يعزف عن البحث عن المال والتعلق بالملكية حتى يدخل مملكة الله » ٠ واكتشف ما سبق أن اكتشفه الفوضوى الشهير بورودون بأن الملكية هى مصدر كل شر ٠ وآمن بلابدية تخلصه من وصمة انتسابه الى طبقة الملاك ، ولكن عائلته تصدت لهذه الرغبة المفزعة ، وثارت ضده على نحو لم يحدث حتى فى حالة القديسين المسيحيين أو الشهداء الروس الأوائل ٠ ولما عجز عن تنفيذ هذه الرغبة لجأ الى الهروب من مواجهتها ، أو معرفة ما يجرى بشأنها ، فكان هناك من يجبى ريع أرضه ، ومن ينفقه عن سعة من حصيلة دخل ضيعته ، وأقدم على خطوة خطيرة عندما تنازل عن حقوق نشر كتبه لناشر فثارت زوجته ، ولم تعترف بهذا التنازل ٠ وأضرب فى ذات الوقت عن تأليف الروايات والقصص ، ووصم ماضيه الأدبى الذى كتب له الخلود بالخزى ، واعتبره عقابا من الله لأنه لم يختر مهنة فاضـلة كفلاحة الأرض ٠ وهكذا اهتدى تولستوى الى المثل الأعلى « لا يفان دوراك » ، أى تنازل عن المجد

والسؤود فى سبيل الحكمة والزهد ، ولكنه شعر بصراع خفى داخله يدعوه الى تحدى أعظم شخصية يؤمن بها المسيحيون ، وهى شخصية عيسى عليه السلام ، فعمد الى تاليف كتاب مقدس جديد ووصايا جديدة يصحح بها التعاليم المسيحية الموروثة ، وأثبت أن تظاهره بالزهد كان زائفا ، وأن ما قاله عنه رفاقه الأدباء الروس كان صحيحا ٠ فقد ذكر تورجينيف أنه لم يحب أحدا غير نفسه ، وشخص لنا الناقد الروسى مرشوكفسكى حالته تشخيصا صحيحا عندما قال أن هناك لعنة أبتلى بها تولستوى ، وأنه أصيب بحالة قلق دائم يحول دون اهتدائه الى الراحة التى ينشدها ، أو الى الشعور بالرضا عن نفسه ، وأنه مات دون أن يهتدى الى أى شىء يعوضه عما شعر به من حرمان ٠ فقد حرم من الايمان ، ومن رحمة الله ، أى من الغايتين اللتين سعى من أجلهما طيلة حياته ٠

٣

فاذا انتقلنا الى دوستويفسكى سنرى شح ما لدينا من معرفة باخباره ووقائع حياته الحافلة بالأحداث ، فهو لم يكتب سيرة ذاتية على غرار التى كتبت بعد وفاته ، نستطيع أن نتعرف منها على هوية أبيه وأمه ٠ فقد كان الأب حكيم صحة بالريف الروسى ، وأمه ابنة تاجر رقيق الحال ٠ وولد فيدور فى احدى المستشفيات الخيرية (*) فى موسكو ٠ ووصف الكاتب عائلته فى بعض المناسبات بأنها من العائلات المشردة ، وكان يعيش برفقة أربعة من الأخوات فى شقة صغيرة (غرفتان ومطبخ) ٠ ومع هذا فقد كانت هذه الأسرة تعتز باصلها الكريم ، لانتمائها الى الطبقة الدنيا من الأشراف ، التى كانت تزود الوظائف الحكومية بصغار الموظفين ٠

وعاش دوستويفسكى طيلة حياته تحت خط الفقر ، فلم يدخر مليما واحدا ، وتلقى تعليمه الأولى فى احدى المدارس الصغرى فى موسكو ٠ وهناك عشق الأدب ، وتعرف من أحد مدرسيه على شعر بوشكين وغيره من الكتاب ، وأولع بوجه خاص بالأديب الانجليزى والترسكوت ، وبرواية قطاع الطرق

(*) Maison de dieu.

لشيللر • وبعد أن أتم دراسته الأولية ، التحق هو وشقيقه بمدرسة الهندسة العسكرية فى سان بطرسبورج • وهناك زاد ولعه بالأدب ، وتعرف الى هوميروس وبلزاك وجورج صاند • وقرر الاشتغال بالأدب ، ونشر أول مؤلفاته : رواية المساكين (١٨٤٦) ، التى بدأ تاليفها أثناء فترة الدراسة • ودفعته روحه المتشاءمة الى الظن بعدم صلاحية الرواية للنشر ، بل وفكر فى الانتحار لو خاب أمله وتعذر نشر الرواية • وفوجىء فى صبيحة أحد الأيام ، بل وقبل شروق الفجر بأحد الشعراء وأحد النقاد يقومان بزيارته وبانبائه بأهمية روايته ، وبانه أديب ملهم ، وان كان لا يدرى • ونشرت الرواية فى المجلة التى كان الشاعر نكراسوف ينشرها ، وامتدحها معظم الأدباء ، ولكن نشوة الفرح بنشر الكتاب الأول ما لبثت أن تحولت الى شعور بالغم والاحباط عندما فشلت قصته الثانية فى ارضـاء النقـــاد •

وأرغمته ظروف الحياة على الحرب فى عدة جبهات ، أى مع الفقر ، ومع الرأى العـــام ، بل وحتى مع النقاد الذين اعترفوا بخطاهم الفـادح عندما امتدحوا موهبته بأكثر ممـا تستحق • وانضم الى نقاد الأدب نقاد السياسة الذين اكتشفوا فى كتـاباته بعض الأفكار الرجعية • والأدهى من ذلك هو اصابته بمرض الصرع الذى أصيب به منذ طفولته • فلا عجب بعد ذلك اذا انضم الى جمعية الساخطين الرافضين والحالمين من أمثال فوريه ولويس بلان وبرودون الذين انساقوا وراء أحد الطلبة المطرودين من الجامعة (بتراشفسكى) ومن المهتمين بالارتماء فى أحضان الأفكار الغريبـة المســتوردة من خارج روسيا •

وتركزت رسالة هذه الجماعة فى البداية على تحرير العبيد والمطالبة بدستور حر • وعهد لدوستويفسكى بمهمة الدعوة للجامعة السلافية التى ترفض الاقتداء بالغرب ، وتؤمن بعلاج مشكلات روسيا باتبـــاع حلول غير مستوردة • وكان قيصر روسيا آنئذ الامبراطور نيقولا من أصحاب العقليات المستنيرة ، وان كان قد اعتقد أنه مبعوث العناية الالهية لانقاذ روسيا من براثن الظلم ، وكان ينوى اصدار قوانين لتحرير العبيد استجابة

(*) barnier perse على حد قول الفرنسيين •

لما نادى به بوشكين في قصيدة مشهورة ، ولكن بعض أعضاء الجمعية لم يصدقوا كلامه ، ورأوا أن الحل هو الثورة ، واتبع دوستويفسكي هذا الفريق ، وقبض على المتشددين ، ومن بينهم دوستويفسكي ـ بطبيعة الحال ـ وسجنوا فى احدى القلاع زهاء ثمانية شهور ، وكان فى النية اعدام بعضهم ، واطلاق سراح البعض الآخر • وأجريت مراسم تنفيذ الاعدام ، وجرد المتهمون من ملابسهم ماعدا قميص قصير ، وتلى عليهم الحكم الذى عدل الى الاعدام رميا بالرصاص • وشاهد المتهمون الأكفان التى ستلف فيها أجسادهم ، وأصدر الضابط المكلف بضرب النار أمره الى الجنود بتعمير البنادق ، وفجأة ارتفع منديل أبيض اللون ملوحا لتعريف الجميع بصدور أمر جديد من الامبراطور بالغاء حكم الاعدام واستبداله بالحكم بالأشغال الشاقة لمدة أربع سنوات ، وارتدى المتهمون ملابس السجن ، ونقلوا على الفور الى سيبريا • وليس من شك أن هذه التجربة الفريدة كان لها أعظم تاثير على مستقبل دوستويفسكى الشخصى والأدبى معا ، ورواها جملة مرات لعل أهمها قد وردت فى سياق أحداث رواية الأبله •

وأمضى دوستويفسكى أربع سنوات من الأشغال الشاقة فى أحد معسكرات العمل فى سيبريا للحكم الصادر ضده ، وزادته هذه السنوات حكمة وتبصرا • فبعد أن تعرف من خلالها على جوهر الطبيعة البشرية ، لم يعد ينخدع بالمظاهر ، ولم يعد يرى المجرمين وحوشا ضارية ، واكتشف فيهم سمات انسانية ربما فاقت فى فضائلها نظائرها عند الكافة ممن لم تمس سمعتهم بأى شيء يظل ملتصقا بها طيلة حياتهم • وكان أهم كسب جناه دوستويفسكى هو تعرفه على نفسه وادراكه كوامن قوته وازدياد قدرته على تحمل أوصاب الحياة وأثقالها بعد أن تدرب على ذلك أثناء تنفيذ العقوبات الجسمانية المرهقة كحمل الأحجار وكنس أكداس الجليد المتراكمة ، وتنظيف المراحيض • كما زادته الاحتكاكات بالقتلة والمجرمين من السجناء معرفة بالطبيعة البشرية ومختلف مظاهرها • واكتسب من جميع هذه الخبرات الثقة بالنفس وهدوء البال •

وأطلق سراحه بعد انتهاء سنوات العقوبة ، وعاد للحياة العادية ، وبقى عليه العمل زهاء ثلاث سنوات أخرى فى احدى الكتائب كجندى عادى ، ثم عاش بعد ذلك لبعض الوقت

كمواطن حر في سيبريا • وفي عام ١٨٥٩ ، عاد مرة أخرى الى روسيا ، بعد أن تزوج في سنوات الغربة بامرأة كانت متزوجة بأحد زملائه في مؤامرة بتراشفسكي ، واشتغل بالصحافة حتى ١٨٦٥ ، ولم يتماثل هو ومعظم أقرانه في الاعجاب بالمعتقدات الاشتراكية ، وكره نزعتها المادية • ولم تنس الثورة البلشفية ذلك ، ولم تعف عن مؤلفاته الا في وقت متأخر عندما رأت تزايد أهميته العالمية ، وانتشار ترجمات كتبه الى معظم اللغات المتحضرة •

وأنشأ مجلة تدعى فرميا (*) نجحت في البداية نجاحا منقطع النظير الى أن صادرتها الرقابة بعد نشرها مقالا عن المسألة البولاندية ، واتضح أن الرقيب أساء فهم المقصود من المقال • على أن دوستويفسكي لم ييأس وأصدر مجلة أخرى (**) التي أثارت الأحرار هذه المرة بدلا من الرقيب الحكومي ، واتهمه الأحرار بالعمل كجاسوس للحكومة ، وتوالت عليه المصائب فمات صديقه الوفي جريجوريوف ، ثم زوجته الأولى ماريا • ولما كان فيدور يعول أسرة كبيرة لذا صمم على مضاعفة جهده للانفاق عليها ، فكان يحرر ــ أحيانا ــ المجلة من الغلاف للغلاف (ولدينا في تاريخ الصحافة المصرية أمثلة مماثلة) ولا يغادر مكتبه الا في السادسة صباحا ، ونادرا ما زادت ساعات نومه عن خمس • وتراكت عليه الديون حتى زادت عن ألفي جنيها استرلينيا ، وهدده أحد الناشرين الدائنين بايداعه السجن اذا لم يدفع الدين المستحق في غضون أيام قليلة • واضطر دوستويفسكي الى الهروب الى خارج روسيا حيث أمضى أربع سنوات ، وهو في أشد حالات العوز والشقاء •

وأصدر كتاب الجريمة والعقاب ١٨٦٦ الذى حقق له شهرة مدوية ، ولكنه لم يحقق الكسب المادى المنشود ، فاضطر آنئذ الى رهن معطفه وآخر قميص يملكه مقابل ما يعادل الريالين بالعملة المصرية • واستمرت نوبات الصرع تداهمه ، وان كانت عزيمته لم تصاب بأى وهن ، وزادته المحن اصرارا على الكفاح ، ووصف مشاعره في هذه الحقبة بأنها قد ازدادت صلابة ، وأشعرته بطعم الحياة لأول مرة • وربما بدا هذا الاعتراف مستغربا ، ولعله يرجع الى ما لديه من حيوية أشبه بحيوية

(*) Vremya.
(**) Epotho.

القطط ! • فلا عجب اذا رأيناه بعد ذلك يقول على لسان أحد شخوصه (ديمترى كارامازوف) : « انى قادر على تحمل كل شيء ، وكل معاناة ، ما دمت قادرا على تذكير نفسى باننى حى • ومهما عانيت من ضروب العذاب فأنا مازلت حيا ، وحتى اذا رأيت الشمس أو لم أشاهدها ، فاننى أعرف أنها قابعة هناك • ومجرد معرفتى بأنها هناك تكفينى ! » •

وفى هذا الجو الكئيب الذى يظن بعض مفكرينا المؤمنين بالحتم الجغرافى والنفسى والمتريولوجى أنه يعوق انطـــلاق المواهب الحقة ، أصدر ثلاث من أهم الروايات العالمية : الجريمة والعقاب ١٨٦٦ والأبله ١٨٦٨ والممسوس (١٨٧٢ ـ ١٨٧٦) ، كما وضع مخططا لرواية الاخوة كارامازوف • وعاد مرة أخرى للصـــحافة ، وكتب سلسلة من المقـــالات دون فيها معتقداته وتجاربه الاجتماعية والأدبيـــة والسياسية ، ولم يتوقف عن محاربة خصومه أو عن الدعوة للجامعة السلافية ، ولاقت أراؤه فى الأغلب شعبية كبرى ، ولا سيما عندما ألقى خطابا لتخليد ذكرى بوشكين (فى ٨ يونيو) وصب لعناته على أعدائه من ضعاف الهمة المتأثرين بالغرب ، وطالب الجميع بتناسى الاختلاف بين أنصار الجامعة السلافية والمستغربين وأن يؤمنوا بشىء واحد هو حب روسيا •

وفى النصف الأخـــير من ١٨٨٠ ، ازداد جســـمه هزالا واجهادا ، ولكن قريحته الذهنية ظلت صافية قوية ، وان كان يشعر بقدر كبير من المشقة عندما يمارس الكتابة • وأصيب ١٨٨١ بنوبتين من نوبات الالتهاب الرئوى • وفى ٢٨ يناير أصيب بنزيف فى البلعوم ، وعندما أيقن باقتراب منيته ، طالب باحضار قس للاعتراف ، وطلب من زوجته تلاوة بعض صفحات من الكتاب المقدس • وترك لها حرية اختيار الصفحة التى تروق لها ، وتصادف ان كانت هذه الصفحة من انجيل متى وتتضمن الكلمات الآتية :

ولكن يوحنا استوقفه وقال : « لقد كان الأوفق أن يكون تعميدك من نصيبى ، وأن تقصدنى أنا بالذات » وأجاب يسوع قائلا : « لا داعى لامهالى • فهكذا علينا أن نتقبل هذه الحقيقة الكبرى » •

وعندما انتهت زوجته من القراءة قال لها : « هل سمعت ؟ فلا تمهلينى ، انها تعنى وجوب موتى » وأقفل الكتاب ، ومات بعد ساعات قليلة على الفور أثر انفجار أحد شرايين الرئة •

وحدث ذلك فى الثامن والعشرين من يناير ١٨٨١ ، ودفن فى سان بطرسبورج ، واشتركت جماهير غفيرة فى تشييع جنازه مما أثار دهشة الجميع ، ولما له من دلالة على تعلق الشعب به ، دون أن يدرى ، وتقديره له كانسان . وتحولت داره الصغيرة الى مزار مقدس يذكر الكافة بحلم دوستويفسكى بأن تصبح روسيا وحدة روحية كاملة يرتبط أبناؤها برباط المحبة والاخاء ، بالرغم من تعدد أعراقها وعقائدها ، وهى نفس الرسالة التى كرس تولستوى حياته من اجلها ، وان كان الشعب الروسى لم يتنبه اليها الا فى السنوات الأخيرة من حياته ، أى بعد أن فارق دوستويفسكى الحياة بعشر سنوات على أقل تقدير .

ويلاحظ خلو أدب دوستويفسكى من أية اشارة الى ما شعر به من مرارة وضيق فى حياته الحافلة . ويقال ان احدى السيدات قابلته فى الدار الصحفية التى عمل بها ، وبعد أن تمعنت فى وجهه قالت له : « بعد أن رأيتك رأى العين لمحت فى وجهك جميع آثار ما عانيت من محن » ، وتضايق دوستويفسكى من هذه الملاحظة وبدا عليه الغضب ، وسألها مندهشا : « ماذا تقصدين بالمعاناة وبالمحن ؟ » ، وعمد الى طرق موضوعات اخرى مثيرة للمرح لازالة أثر هذا الحديث .

وبعد السنوات الطويلة التى أمضاها فى سيبريا ، حاول أصدقاؤه تذكيره بما تعرض له من غبن وظلم ، فرد عليهم بأنه يعتبر الحركة الاشتراكية التى ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر ثمرة للبذرة التى غرسها بتراشفسكى واتباعه ، ولما سئل وهل كان هؤلاء الرجال يستحقون النفى ؟ ، كان رده : لقد كان ابعادنا عملا منصفا . ولو تنبه الشعب الى مغبة فعلتنا لأصدر حكما بادانتنا » .

٤

على أن دوستويفسكى رغم تعصبه للعنصر السلافى ، الا أنه كان شديد الاعجاب بالأدباء والمفكرين من خارج روسيا . وكان مثله الأعلى شكسبير وشيللر ، ولم يشارك الأدباء الروس احتقارهم للأدباء الفرنسيين فى القرن السابع عشر . فلم يقل تحمسه لراسين وكورنى عن اعجابه بالاعلام المشهورين فى

الأدب الغربي ابتداء من عصر اليونان حتى القرن التاسع عشر ، تمشيا مع الحكمة الفرنسية القائلة « ثمة تناسب بين قيمة المرء وقدرته على الاعجاب بمزايا الآخرين » (*) .

وفى مقابل ذلك ، فليس هناك من يبزه فى شدة المقت والكراهيـة عندما يقتنع باسـتحقاق الشخصية المقيتة لهذه المشاعر . ويشبهه الناقد الانجليزى كيوتو بالقديس فرنسيس الأسيزى والمصور الأسبانى فيلاسكيث ، وأضيف اليـه من تاريخنا الأدبى الحديث العقاد . ولعل منبع هذه المشاعر الدفينة رواسب التجارب المريرة التى ظن كاتبنا أنها عديمة الأثر على شخصه وأدبه ، وان كانت لا تتصف بأية صفة ذميمة أو خبيثة ، ولكنها رغم شدتها تعد مشاعر حميدة ، كما يقول أهل الطب . وتمثلت هذه المشاعر فى كراهيته للأديب تورجنييف وللناقد الروسي بلنسكى وللاشتراكيين والماديين . ويرجع بعض النقاد شدة تفجراته الى نوبات الصرع التى كان يتعرض لها بين الفينة والأخرى . والتى كثيرا ما وصمت شخصيته بعدم الاتزان . ولكنهـا من ناحية أخرى سـاعدته على التغلغل فى النفس البشرية ، وعرفته بأسرارها على نحو لم يعرف الا فى حالات قليلة يأتى على رأسها شكسبير بطبيعة الحال . والأهم من ذلك أنها مكنته من التعرف على كوامن العائشين فى قاع المجتمع .

وربما فهم من هذا العرض ان دوستويفسكى كان أديبا تلقائيا لا يؤمن بالتخطيط ، وانه يترك الزمام لمشاعره لكى تضع له العمل الفنى دون تدخل من وعيه أو ثقافته . وهذا خطأ ربما وقع فيه أدباء روائيون آخرون أسرفوا فى الوثوق بالتلقائية والالهام ، بل لعلهم اعتبروا الثقافة عائقا يسىء الى الأصالة . وكثيرون منهم يستشهدون بدوستويفسكى كمثل فريد لنظرتهم ، ولكنهم لو عرفوا تاريخ حيـاته لأدركوا مدى عمق ثقافة هذا الرجل الذى طلب من اخيه ارسـال ترجمة للقرآن وبعض كتب كانط وجوته . وهذا يثبت لنا مدى اقتناعه بأهمية الفكر للأديب ، وايمانه أيضا بضرورة المام الأديب ، سواء أكان شاعرا أو روائيا بأدق التفاصيل التاريخية ، واطلاعه على الأحـداث الجارية . ويؤثر عنـه انه كان يقرأ مختلف الصحف الناطقة بما يعرف من لغات ، ولم ينس مطالبة أخيه

(*) La valeur de l'homme est en proportion de sa faculte d'admirer.

أثناء وجوده خارج روسيا بالمحافظة على الجرائد اليومية التى صدرت أثناء غيبته حتى يطلع عليها بعد عودته الى وطنه .
فلا عجب بعد كل ذلك اذا رأيناه يؤمن بوجوب اتصاف الفنان بصفات المفكر وضرورة احتواء عمله الفنى على أفكار جديدة تضيف الى معرفتنا بالواقع ، وأن يساعد على ادراك العلاقات بين الواقع وظواهر الحياة . ومن هنا لاحظنا عدم تفرقة دوستويفسكى بين الوقائع الملموسة والنظريات ، فكلاهما يمثل ركنا من أركان الحقيقة . ورواياته مشحونة بالأفكار .
ولا يقصد بذلك شطحات الفكر ، ولكنها غالبا ما كانت مرتبطة بالتطورات العامة الشائعة الممثلة للرأى العام فى عصره .
ولا يقصد بذلك انكار دوستويفسكى لأى مؤثرات أخرى خلاف العقل ، كما يرى العقلانيون .

وتمر رحلة الخلق الفنى عنده فى عدة أطوار ، مع ملاحظة عدم اعترافه بوجود أفكار قبلية أو مسبقة تفرض على الكاتب ، ولكنه يؤمن بالفكرة كومضة مباغتة تنير له طريق الابداع ، وترشده الى الخطوات التالية التى تنتهى باكتمال العمل الفنى .
ولا يقر تطبيق المنهج العلمى عند تاليف الرواية ، التى لا يباح فيها اجراء عمليات تجريدية من الواقع المحض . ومن هنا جاء تركيزه على الوقائع الجزئية التى يقوم برصها فى شكل مواقف وشخوص تتفاعل على أنحاء شتى بطريقة مشابهة لما يجرى فى قسم الانماء اللحنى فى الصوناته والسمفونية . ولا يقر دوستويفسكى التضحية بالصنعة الفنية فى سبيل فرض معتقداته ، والتعبير عنها على لسان أحد شخوص الرواية على نحو يجعلها تبدو نشازا فى جسم العمل الفنى ، كما فعل تولستوى عندما تقمص شخصية ليفن فى ملحمته العظيمة « الحرب والسلام » .

ويؤمن دوستويفسكى بوجوب التحام الشكل والمضمون فى وحدة واحدة حتى يكتسب العمل الفنى مظهر الحياة ، ولا يبدو مجرد وعاء تصب فيه المادة الفنية . ورفض انتقادات المعترضين وجود أكثر من خط درامى فى رواياته مما جعلها تبدو مضطربة مشوشة ، بل ويصعب تتبع أحداثها ، ونسوا أن دوستويفسكى يمثل اتجاها جديدا متأثرا بالنهضة الموسيقية الكبرى فى القرن التاسع عشر التى تتصور العمل الفنى شيئا متعدد الأبعاد يصور الحياة ككائن دينامى حى وبوليفونى ، وكمحاولة للتوفيق بين المتناقضات والمتباينات .

ومن ثم يصح وصف روايات دوستويفسكى بأنها فاتحة الاتجاه البوليفونى فى تاليف الرواية ، ولا يعيب تقنيته أنها كانت متاثرة بتقنية المبدعات المثيرة ، وأنه كثيرا ما تماثل ومؤلفى الروايات البوليسية • والمهم هنا هو مدى فهمنا لمعنى المثيرات ، والابتعاد عن الأعمال الرخيصة التافهة • فالغاية من المثيرات عند دوستويفسكى تستند الى نظرية ترى الواقع ظواهر حافلة بالأسرار والخفايا التى تبدو فى نظرنا وكأنها غير مرتبطة بعلة ما ، ويتوجب على المؤلف البحث عن الخيوط الدقيقة التى تربط هذه الأحداث والوقائع المتناثرة بعضها ببعض ، أى البحث عن خيط آريادنا (*) • وتتجلى براعة دوستويفسكى فى لفت انتباهنا الى بعض الأحداث الفارغة التى تساعد على شد انتباهنا • وفى ظنى أن أفضل من خلفه فى هذه الناحية هو المخرج الفرد هتشكوك • ويعلل دوستويفسكى ولعه بالخفايا وكوامن العقول الباطنة ، فالواقع فى نظره غامض ، وهناك اختلاف بين مظهره ومخبره ، وهو مفعم بالأحداث المنذرة ، والكثير من الخطايا التى يرتكبها البشر تهيئهم للبعث من جديد فى صورة أفضل ، ومن هنا فعلينا ألا ندهش اذا تحولت نظرتنا لشخص ما من النقيض الى النقيض ، فرأيناه فى البداية شيطانا ثم وصفناه بالقديس فيما بعد • ويستحق من ساعد شخصا آخر على التكفير عن خطاياه وعلى بعثه فى صورة جديدة تقديرا يفوق تقديرنا لجميع غزوات الاسكندر الأكبر ! •

وتكاد أفضل روايات دوستويفسكى تتركز على فكرة أو تيما واحدة ، وهى كيفية سقوط بطل الرواية وكيف تحقق له الخلاص بعد ذلك ، والافلات من اللعنة التى انصبت عليه • ولا يهتم كثيرا بالحديث عن ماضى شخوصه لأنه كان يرى هذه الشخوص من صنع البيئة التى نشأوا فيها ، ولا دور لهم فى تشكيل طباعهم وشخصياتهم ، ويرجع ولع الكاتب بالأحبوكات (**) البوليسية الى رغبته فى تجسيد المواقف الاجتماعية التى تيسر الكشف عن طبائع شخوصه فى مواجهة

(*) Ariadne أسطورة اغريقية عن فتاة أولعت بثميوس عندما جاء الى كريت وعرفته على سر الطريق الذى يساعده على الخروج من التيه بعد أن قتل Minotaur . •

(**) ترجمت مصطلح Plot الى احبوكة ، ومن الشائع ترجمته الى « حبكة » التى كثيرا ما نستعملها كمقابل لكلمة مهلهل أو مهوش ، أو متراخ وأتمنى أن تلقى ترحيبا لأنه من الواجب ان ينفرد هذا المصطلح بمعنى واحد منعا لاثارة اللبس – (المترجم) •

الظروف الاجتماعية والتاريخية التى يتعرضون لها . ولا تنمو المواقف فى روايات دوستويفسكى تبعا لقوانين ملزمة صارمة ، ولكن الأشخاص هم الذين يغيرونها تبعا لمشيئتهم ، وتعكس هذه الناحية نظرته الى العلاقة بين الشخصية والمجتمع . فرغم تاييده للاعتقاد بأن للبيئة القدح المعلى فى خلق الشخص ، الا انه يعتقد أيضا أن أفعال الأشخاص هى المسئولة الأولى عن المواقف التى تواجههم .

ويتصور دوستويفسكى العالم ميدانا للصراع بين الأفكار والنظرات ، ومن ثم فانه يرفض وضع نهايات محددة أو حقائق نهائية ، لأنه يتصور الحوار (الديالكتيك) بين الأشخاص مستمرا ، وأرغمته محدودية المساحة المخصصة للرواية على تجاهل وجود ما لا حصر له من الديالكتيكات الأخرى ، والى اتباع صيغ روائية بوليفونية تجمع بين أكثر من ديالكتيك . ومن اليسير تمثل ما يقصد بالرواية البوليفونية لو تذكرنا احدى فوجات الموسيقى الألمانى الشهير يوهان سبستيان باخ .

ولكى ندرك كيف تصور دوستويفسكى مخطط رواياته ما علينا الا أن نقارنه بتصور مباين لتصوره كنظرة ايفان تورجنيف الى السيرة المتخيلة لأبطال الرواية ، ، اذ كان يكتب سيرة كل شخصية فى ورقة منفصلة ، ثم يجمع مادته فى شكل قصة مختصرة فى ما لا يزيد عن الصفحات الثلاث ، وكأنه يكتب قصة مبسطة للأطفال .

وكان تورجينيف يضع مخططات لرواياته ، وان كان الديالكتيك بين شخوصه هو الأداة الأساسية لأحبوكاته ، أما دوستويفسكى فانه يعمد الى جعل مخططه يظهر فى صورة شفافة ناصعة وسط أحداث أشبه بالغمام ، وبينما كان تورجينيف يدهش لما حل ببطله بازاروف فى رواية الأباء الأبناء ، كما اعترف فيما بعد ، رأينا دوستويفسكى على عكس ذلك يعرف مصائر أبطاله من البداية . اذ كان المستقبل يبدو ماثلا فى المخطط ويحدث تاثيرا يوميا على الحاضر ، يعنى أن طبيعة البطل لم تكن هى التى تحدد مصيره ، لأنه جعل هذا المصير مرتبطا بالرواية فى جملتها ، وبعد تمثلها كاملة بالفعل فى مخيلة المؤلف .

ولعلنا نتساءل : وهل سمع دوستويفسكى كلمة « بوليفونية » التى تطلق على نوعية ما أبدع من روايات ؟

وقد يرجع هذا التساؤل الى الظن بأن دوستويفسكى ، وما عرف عن حياته من فقر وضيق ذات اليد لم تتح له الفرصة لتعلم الموسيقى مثلما فعل تولستوى ، ولم يتسن له حضور الحفلات الكبرى فى عواصم الموسيقى الأوربية ، أو مشاهدة عروض كاملة للدرامات الموسيقية لفاجنر ، ولكن هذا الاعتراض يعنى تناسى وجود أعلى التياترو فى المسارح الأوربية الذى أتاح لأولاد « الايه » مشاهدة أعظم العروض المسرحية والأوبرالية ، وفى أغلب الظن لقد استمتع دوستويفسكى بهذه العروض فى فترات اقامته الاضطرارية فى سويسرا وألمانيا · ولم تكن الموسيقى وحدها ذات تأثير على فنه الروائى · اذ كان مولعا أيضـا بالتصوير وزيارة متاحف الفن ومعارضه ، وانعكست واقعيته على آرائه فيما أعجب به من لوحات · فلم يرقه الفن المتعارض مع الواقعية عند فاجنر ، ورأى فى واقعية عصر النهضة الايطالية (الرينسانس) مثلا أعلى لجميع الفنون ، واعترف عن اعجابه ببعض تصاوير رافائيللو ، واشترى بعض المستنسخات الدينية وصورة أخرى لرمبرانت برفقة زوجته ساسكيا ·

وكان يؤمن بوجوب تقبل المتلقى لتأثير العمل الفنى مثلما تمثل لمبدعه · وأعجب ببوشكين لأنه نجح فى تحقيق هذه المهمة على نحو لم يصـادفه عند غيره من الروس باستثناء جوجول أحيانا · وأدرك صعوبة تجسيم الخواطر الفنية اعتمادا على المحاولة الأولى ، فكان يعاود مراجعة ما كتب ، بل ويؤجـل تجسيم فكرته حتى يحين الوقت المناسب ، وكم مزق من أوراق لم يرض عنها ، واضطر أحيانا الى اعادة البدء من البداية وتناسى ما كتبه من قبل · وباختصـار لقد اعتقد أن العمل الفنى مسئولية كبرى تتطلب اجراء ما لا نهاية له من التعديلات ، لأن الفن مهمة شاقة ، وليس مجرد خواطر ملهمة فحسب · ولا يعنى هذا انكار دور الالهام الأولى ، ولكن الفنان يخطىء خطأ جسيما اذا توهم أن الالهام غير قابل للمراجعة والتعديل ، وربما الاستبعاد ، ولا يميل دوستويفسكى الى التفرقة الشائعة بين الفن والصنعة ، ولكنه يعتبر الشيئين مترادفين ، لأن الفنان صناع ماهر ومثابر · فلا عجب اذا سمعنا أن رافائيللو كان يعجز أحيانا عن ابداع أكثر من صورة واحدة فى السنة · ولكن دوستويفسكى لا ينسى الاشارة الى ضرورة خضوع التقنية للفن ، باعتبارها ضرورة فحسب ·

ومنذ حداثته وهو مولع بتنوع الثقافة • ويكفى أن نقرأ هذه الرسالة التى أرسلها الى أخيه عقب الافراج عنه والتحاقه بالآلاي السابع فى سيبريا :

(لا ترسل لى جرائد • ولكن عليك أن توافينى ببعض كتب التاريخ والاقتصاد وبعض أسفار آباء الكنيسة وأكبر قدر من الكلاسيكيات المترجمة الى الفرنسية ، والتى ألفها هيرودوت وتوكوديد وتاسيتوس وبلينى وفلافيوس وبلوتارك ديودورس (وجميعهم من المؤرخين اليونانيين والرومان) ، ولا ترسلها جميعا دفعة واحدة بطبيعة الحال ! ولا تنسى أن تزودنى بقاموس للغة الألمانية • وأذكرك بكتاب بيسارن (*) فى الفيزياء وباحد المراجع الكبرى فى علم وظائف الأعضاء ، ولا بأس من أن يكون بالفرنسية اذا اكتشفت أن الكتاب الروسى لا يفى بالغرض • واحرص على شراء هذه الكتب فى طبعاتها الرخيصة ، وسأكون شديد الامتنان لأى شيء مهما كان تافها تستطيع أن تؤديه لى • وعليك أن تقدر مدى حاجتى لهذه المراجع على الفور ، لأننى لا أستطيع أن أحيا بغير زاد فكرى وروحى » •

وعلى الرغم من غزارة معرفة دوستويفسكى وحسن المامه بالتراث الحضارى والأدبى ، الا أنه لم يتأثر عند كتابته لرسائله التى تضمنت معظم تصوراته عن فلسفة الفن بما قرأ من رسائل بليغة تعد من مفاخر الأدب الفرنسى ، كما لاحظ أندريه جيد ، اذ اتصفت هذه الرسائل باضطراب أسلوبها ، وتوارد الأفكار فيها على نحو عشوائى ، ولكنها ظلت محتفظة بثرائها وخصوبتها حتى فى هذه الصورة المهوشة • ومن الغريب أن يختلف الأمر عندما كان دوستويفسكى يبدع رواياته • فقد كان نيقا يكثر من مراجعة مسوداته وينقحها أو يمزقها ولا يرضى عنها الا عندما يحس باكتمال التعبير فى كل قصة رواها أو صفحة كتبها • ويرجع أندريه جيد هذه الظاهرة الى نفور دوستويفسكى من تحرير الرسائل ، التى كان يراها ترفا ليس هناك ما يبرره • ولما كانت هذه الرسائل تعتمد فى الأغلب على بعض المعتقدات الشخصية ، فانها كثيرا ما جاءت بعيدة عن الانصاف ، حافلة بالأعذار • وفى احدى رسائله لأخيه يقول : « لعلك تدرك الآن سر نفورى من مدام دى سيفينيه (*) التى اشتهرت

(*) Pissaren مؤلف معاصر فى الفيزياء ، لم يعد يذكره احد الان • ولم يكتب أندريه جيد شيئا عنه فى كتابه عن دوستويفسكى •

(**) Sévigné.

ببراعتها فى كتابة الرسائل » ومع هذا فان الاطلاع على هذه الرسائل له اهمية كبرى عند دارسى دوستويفسكى لأنه يبين لنا نفوره من الكتابة تحت الحاح الضرورة ، والعوز المادى ، والالتزام بزمن محدد يفرضـــه الناشرون الذين لا يعرفـون ما يعانيه ٠

ولعلنا نزداد اعجابا بدوستويفسكى عندما نراه يعترف بانه لم يكن يرضى عن التعاقد مع الناشرين الا بعد أن تمتلىء رأسه بالموضوع ، واحاطته احاطة كاملة بالأفكار التى سيعرضها فى كتابه المنشود ٠

ولا عجب بعد ذلك اذا اعترف لنا بانه أعاد تخطيط رواية الممسوس عشر مرات ، واضطر الى كتابة الجزء الأول من جديد ٠ وقبل ذلك كان فى نيته تاليف رواية الجريمة والعقاب فى ستة أجزاء ، وأحرق معظمها ، ولم يحتفظ الا بالجزء الصغير الذى بين أيدينا الآن ٠ ورغم ولع دوستويفسكى بالاعترافات وعدم احجام شخوصـــه عن البوح بكل ما يجول فى أذهانهم من خواطر ، أغلبها مرضية ، أو متعارضة مع الأعراف السائدة ، الا أنه فيما يتعلق بشخصه لم يقدم لنا من خصوصيات أفكاره الا النزر اليسير مما جال فى خاطره ، اذ كانت الأولوية فى كتاباته لمادة رواياته ، أما أخباره الشخصية فلها مكانة ثانوية ولا يحرص على تعريفنا بها ٠ ولا يخفى مدى اختلافه فى هذه الناحية عن تولستوى ٠

ويدهش النقاد من ولع دوستويفسكى باذلال نفسه ، وعدم خجله من الاعتراف بمواقف يحرص الأدباء الآخرون على انكارها ، واتهام الآخرين باختراعها ٠ ونذكر على سبيل المثال هذه الحكاية التى رواها عن لقائه بتورجنيف فى مذكراته ٠ وكان الود مفقودا بينهما ٠ فعندما توجـه دوستويفسـكى الرقيق الحال لمقابلة تورجينيف قابله فى مكتبته الأنيقة بعد مراسم شكلية كان من المفروض ألا تحدث عند لقاء أديبين فى نفس المكانة ٠ وارتسمت على وجه تورجينيف بعض المظاهر الفاترة عندما سال دوستويفسكى عن سبب زيارته بدلا من أن ياخـذه بالأحضـــان ، كمـا كان دوستويفسكى سيفعل لو انعكست الآية وحدث المستحيل وجاء تورجينيف لزيارته ٠ وبوغت تورجينيف باعتراف دوستويفسكى المباغت : يا مسيو تورجينيف لابد أن أعترف لك بشـــدة احتقارى لنفسى ٠

« ثم ســادت لحظة صمت قطعهــا دوستويفسكي منفجرا فى غضب » ولكنى ربمـــا كنت أحتقرك احتقارا يفوق احتقارى لنفسى ! • « هذا هو ما أردت قوله » ، وغادر مكتبه بعد أن (رزع) بابه بشدة •

وكثيرا ما تشـــيد المراجع الكبرى فى علم النفس بدور دوستويفسكى الريادى فى وضع أسس هذا العلم ، وتصفه بالرائد العظيم لعلم جديد ارتقى فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين على يد أمثال فرويد ويونج وأدلر ، ولكن أندريد جيد ينكر ذلك ، ويعتقد أن دور دوستويفسكى لا يتجاوز دور المكتشف الذى لا يهتم بوضع قوانين أو نظريات عامة للنفس الانسانية ، ولكنه يعرض نماذج شتى فى الكوميديا الانسانية • ولو شئنا التعميم قلنا انه يعتبر الركيزة الكبرى فى نفوس البشر هى النزوع الى الزهو والتعرض فى سبيل ذلك للاذلال ،والتداخل بين الحالتين لاختــلاط الخير بالشر حتى بدا أحيانا وكأنه يبارك الشر ويراه أفضل مدخل للتعرف الى الخير ، وتشــغل مشكلة الشر والشيطان حيزا كبيرا فى مبدعاته • وربما بدا للبعض من المانويين أو أتباع مانى الذى آمن بوجود قوتين منفصلتين : قوة الخير وقوة الشر •

وتتداخــل الأحداث عند دوستويفسكى وتتشـــابك ، ولا تنتهى نهاية محددة تساعد على التعرف على منظوره اليها وتحديد ما يعجبه من قيم وما ينفر منه ، ومن هنــا يتعــذر تأييد ـ أو نفى ـ ما قاله بعض الكتاب الســـوفيت عن تنبؤ دوستويفسكى بالثورة البلشفية ، وهل كان مؤيدا لها أم رافضا لكل ما كان يخشــاه من آثارهــا ، فهذان الاحتمالان المتباينان واردان فى جميع مؤلفاته • ولعله كان عزوفا عن التنظير وصوغ مذهب فلسفى ينسب اليه ، كما حدث فى حالة تولستوى • وقد يوصف استعداده النظرى بالعجز ، لأنه جمع مادة وفيرة لاثبات ما تتعرض له الحياة الانسانية من زيف وادراكه لكل المحاذير التى تورطت فيها البشرية • ومع هذا فانه لم يوصى بأى اتجاه يتوجب اتبــاعه لاتقاء الشرور المتوقعة ، لأنه كان يفرق بين أسلوب المفكر وأسلوب الأديب عند رواية الأحداث • فعندما يرتب دوستويفسكى الوقائع والمواقف فانه لا يهتم بها باعتبارها نماذج لفكرة سبق أن ساورته ، أو لأنها تؤيد نظرية ينوى طرحها • كما أنه لا يهتم بالمشاهدة لذاتها ، كما يفعل

العلماء والمنظرون ، ولكنه يفكر فى الوقائع النفسية باسلوب الأديب الذى تشغل باله قضايا خاصة يحاول الاهتداء الى حلول لها ، وينوى عرضها عرضا أدبيا ، ولا يهمه كيف ستتبلور الأحداث حولها ، وكم سيستغرق تلوينها • فقد شغلته رواية الاخوة كارامازوف زهاء تسع سنوات ، وكانت المعضلة التى دارت حولها هذه الرواية هى المشكلة ذاتها التى شغلته دوما ـ شعوريا ولا شعوريا ـ انها مسألة وجود الله •

ولا يسعى دوستويفسكى لاقناعنا بوجهة نظره ، ولكنه يهدف فقط الى القاء الضوء على المواضع القاتمة من كوامننا ، التى بدت له محددة واضحة المعالم وعظيمة الأهمية • ولا تتخذ هذه الحقائق صورة المجردات ، ولكنها تظهر بمظهر الأفكار الشخصية الحميمة •

وذكر لنا سناخوف عادات دوستويفسكى فى الكتابة فقال انه كان يعمل ليلا ، أو اذا توخينا الدقة قلنا انه يعمل عندما ينتصف الليل ويسود السكون ، وأهم ما يحرص أن يراه أمامه هو السماور لتجهيز الشاى والقهوة ، ويستمر فى العمل خمس أو ست ساعات ، ويرتشف من حين لآخر كوبا باردا مخففا من الشاى ، ثم ينام عند طلوع الفجر ، ويظل نائما حتى الثالثة ظهرا ، ويمضى وقته بعد ذلك فى زيارة أصدقائه أو مسامرتهم ، وعندما اقتربت حياته من نهايتها لم يعد الشاى كافيا « لعدل مزاجه » فكان يستعيض عنه بالمشروبات الروحية ، ولم يعد يطيق رائحة الشاى ، فعندما قدمت له إحدى السيدات فنجانا منه ، لعن « خاشها » ! •

٥

وربما كانت غلبة الشر والروح الشريرة على مبدعات دوستويفسكى هى التى صبغتها باللون القاتم الذى ينفر منه المولعون بجو الصالونات الشائع فى أدب الغرب فى القرن التاسع عشر ، الذى ألفه فى الأغلب أدباء ينعمون براحة البال ، وتتوافر لهم كل وسائل الترف بعد انتشار الحياة البورجوازية والاستمتاع بمستحدثات التحضر فى مجتمع الرفاهية الذى بزغ فى أعقاب الثورة الصناعية ، ولعلهم يغفرون للكاتب اختلافه

عن النموذج الذى تخيلوه لمظهر الأديب الذى يؤلـف روايات أنيقة تعرض فى أسواق الكتب مغلفة فى أفخر أنواع الجلود ، اذا عرفوا أن سر اختلافه عن هذه المظهر انما يرجع الى انغماسه فى بعض العادات السيئة كادمان المخدرات أو معاشرة البغايا ، ولكنهم نادرا ما يتعاطفون على الكاتب اذا سـلبه الفقر كل نضـارة الشـباب وحرمه من الاستمتاع بصـحبة أشـهر الارستقراطيات من النساء • اذ كانت صـورة دوستويفسكى قريبة الشبه بأدباء العصور الغابرة الذين عاشوا فيما يشبه الأطلال ، ولم يعرفوا حياة القصور ، ولم ينادموا غير التعساء ممن سحقتهم المصـائب والكوارث • وكما رأينـا لم يعرف دوستويفسكى الطفولة السعيدة التى تحدث عنها أدباء كثيرون خارج روسيا ، فمن غير المستغرب اذن أن يستبعد دوستويفسكى الحديث عنهـا فى مذكراته ، أو التلميح اليها فى رواياته ، واكتفى بتصوير هلاوس الأطفال والصغار كما رأينا فى الرواية الأخيرة كاراماازوف ، ثم أمضى بعد ذلك سنوات فى المدرسة الهندسية العسكرية أو لعلها احدى المدارس الصناعية المتوسطة بلغتنا الحاضرة ، ولم يتعرف خلالهـا على أى أصدقاء ، لأن الصداقة تحتاج الى انفاق بعض المال ، وأغلب الظن أنه كان يخشى افتضاح أمره عند أبناء المدرسة من الموسرين ، ومن ثم اعتـاد التقوقع والاكتفاء بالتعرف على ما يدور فى أعماقه ، واهتدى الى وسيلة ناجحة لقتل الملل الذى يتخلل مثل هذا النوع من الحياة عندما أمضى الكثير من الليالى فى ترجمة بلزاك (أوجين جرانديه) ودون كارلوس لشيللر • ولما كان قد اعتاد الفقر فانه لم يفطن الى قيمة ما تجمع بين يديه من مال ، وسرعان ما بدده ووزعه على المعوزين والمحتاجين من أمثاله ، وعلمته هذه الأيام كيف يدخر انفعالاته وهمومه ويجسمها فى صـــورة روائية شبيهة بما يقرأ أو يترجم ، وكانت أول ثمار هذه التجربة رواية المساكين التى ألفها على ضوء مصباح غازى خافت ، ولعله ذهل عندما حققت الرواية نجاحا غير متوقع ، بل وأعجب بها أكبر نقاد روسيا بلنسكى ، الذى كان دوستويفسكى يمقته أشـد المقت • اذ قال له : هل أدركت ماذا فعلت ؟ واستمع دوستويفسكى الى كلماته وكأنه يحلم ، لأنه منذ طفولة لم يعرف الفارق بين الحلم والحقيقة ، وأفاق فى النهاية وأدرك القوة الكامنة بداخله ، والتى استحثته الى التركيز على ابداع الرواية ، وجعلها لسان حال لكل التعساء من أمثاله ، والذين لا يعرفون فى حياتهم غير التوتر ، واكتشف متأخرا أن ما يحصل عليه

من مال سيساعد على تسديد ديونه • ولكن الأحداث توالت ، وكأنها استجابت لرغبته في ايثار التعاسة والشقاء على حياة الدعة والاستقرار • وهل هناك ميدان أقدر على تحطيم القوى الخلاقة من السياسة التى زجت به فى السجن ، بعد أن نجا بمعجزة من حكم الاعدام • واستفاد من كل هذه المحن التى زودته بمادة لرواية من نوع لم يخطر ببال اديب قبله • فالف رواية فى منزل الموتى التى اختلفت الآراء فى تقييمها ، وان كانت لم تختلف فى الاعجاب بطرافة موضوعها المستمد من ذكرياته عن النفى فى سيبريا ، واختارها بعد ذلك ليوش يانتشك كموضوع لأفضل أوبراته قاطبة •

وأتيحت له الفرصة عندما أقام في سويسرا اثر هروبه اليها ــ على نحو ما ذكرنا ــ لكى يغير مسار حياته وطابع أدبه • اذ كانت سويسرا من الأماكن المحببة للأدباء والمفكرين المعاصرين له ، والذين كانوا سيقدرونه تقديرا صحيحا ، كان من الصعب أن يحظى به في بلاده • فهناك كان بمقدوره أن يلتقى بأدباء وفلاسفة وموسيقيين من أمثال نيتشه وفاجنر وهيبل وجوتفريد كيلر وربما فلوبير ، ولكنه لم يعرف أحدا منهم معرفة شخصية ، وان كان قد قرأ الكثير من كتبهم ، وربما كانت هذه الفكرة التى ذكرهـــا شتيفان تسفايج مسرفة فى الوهم وتجاهل جوهر شخصية دوستويفسكى ، الذى ازداد تعلقه بروسيا أثنـــاء غربته عنها ، وازداد مقته للغرباء الذين لم يتمكن من التكيف معهم أو اعتياد عاداتهم ، ولعله كان سيكرر معهم نفس تجربته المذكورة آنفا عن التقائه بتورجنيف ولكن الله سلم ! اذ جاءت ثمرة هذه الأيام التى كان باستطاعته أن يحولهـــا الى أيام سعيدة ، ولكنه فضل على ذلك استبقاء طابعها التعس الذى سيساعده فيما بعد على تحويل انفعالاته وتجاربه الى أحداث روائيـــة يزود بها آياته الشهيرة كالجريمة والعقاب والأبله والممسوس والمقامر •

وبالرغم من أن روسيا كانت سبب كل ما أصـــابه من محن ، الا أنهـــا ظلت حبه الوحيد ، بل ووصفها فى بعض رواياته بأرض الميعاد ، واعتقد أن رسالتها هى التوفيق بين روحها القومية والروحانية ، وانتهز فرصة احياء ذكرى الشاعر بوشكين ، ودعوته لالقاء كلمة فيها تتلو كلمة تورجنيف المفتون بالغرب ، فالقى خطبة عصماء حافلة بالاشادة بأمجاد روسيا

التى لم تقدره الا عندما اقتربت حياته من نهايتها ، ووصف بكاتب روسيا الأول ، وحتى جماهير الشعب التى كانت لا تعرف القراءة والكتابة فانها انتهزت فرصة جنازه الذى كاد يتحول الى انقلاب لتحقيق حلم دوستويفسكى فى توحيد روسيا .

ومن عجب أن بعض المؤرخين قد ربطوا بين ما حدث فى جنازه وبين الأحداث التالية . فلقد اغتيل القيصر بعد اسابيع ثلاثة ، وشاعت الدعوة للثورة التى لم تكن قد اتخذت الطابع البلشفى ، كما تحاول المراجع السوفيتية المغرضة القول ، ولعل العكس هو الصحيح ، فربما اعتقد بعض الناس أن الثورة هى المنقذ الوحيد من الوقوع فى براثن الشيوعية ، وكانوا يحبذون قيام ثورة بورجوازية تسعى لتحرير الروس والغاء الرق ، وتقيد سلطة الحاكم بغض النظر عن شخصه وهل سيكون قيصرا أم رئيسا للجمهورية !

ويظن أحيانا أن دوستويفسكى بحكم اشتغاله بالكتابة بدافع الضرورة الملحة ، كان لا يعنى باختيار كلماته ، أو يكتب على الطريقة الصحفية . ولكن التمعن فى كتاباته يثبت مدى عنايته باختيار الكلمات النابعة من كوامن نفسيات شخوصه ، وكأنه انتزع بمبضع قلمه من سلوكهم حتى يصبح مرآة تعكس ما يدور داخل هذه النفوس طريقة ترتيبه للكلمات ، حتى فى الجمل المبتورة ، التى ربما اعتبرها بعضنا جملا شائهة ، أو غير مناسبة لشخصية ادبية عظمى مثل دوستويفسكى ، لقد كانت هذه الجمل مثبتة بقصد على هذا النحو ، فعندما قصد الكاتب تصوير شخصية الجنرال العجوز الفشار ، عمد الى اظهار حديثه متماسكا وخاليا من التناقض فى البداية ، ولكنه عندما يسترسل فى الكلام والفشر يختفى منه التماسك ويكرر نفسه ، وكأنه نسى ما قال ولم يعد يهتم بغير (السرحان) بمحدثيه الذين سيعجزون حتما عن متابعته واكتشاف نقائضه ومفارقاته . وبالرغم من اختلاف لغتنا العربية واللغات الأوربية عن طابع اللغة الروسية ، الا اننا بمجرد احساسنا بايقاع حوار الشخصية نستطيع أن نتبين ملامح الشخصية التى رسمها دوستويفسكى .

ورواياته خالية تماما من اية لحظات مثيرة للملل . اذ كان كاتبنا العظيم من اساتذة التشويق والاثارة البعيدة عن السوقية . فلديه مخزون متنوع من المشاعر مستمد من تجاربه

الفذة ، التى ربما تفرد بها بين جميع من مارسوا الأدب فى القرن التاسع عشر ، وحاول أدباء القرن العشرين التشبه به فرأيناهم يتنقلون بين مختلف القارات للتزود بتجارب غير مألوفة ، وتفوق الانجليز والأمريكان فى هذا المضمار ، وامتلأت رواياتهم باحداث مختارة من احراج أفريقيا أو آسيا ، أو حتى من المناطق الجليدية فى المحيطين المتجمدين ، ومع هذا فاننا كثيرا ما نشعر بعجزهم عن النفاذ فى أعماق شخوصهم • وربما نسب ذلك الى اختلاف العادات واللغات التى لم تمكنهم من تقمص أدوار شخوصهم على غرار ما فعل دوستويفسكى •

ويعيب اشتيفان تسفايج على كاتبنا تركيزه على تحليل نفسيات شخوصه ، وكأن العالم مسكون بالآدميين وحدهم ، ولا وجود فيه لمشاهد طبيعية تأسر اللب ، أو موسيقى للأجرام يستطاع الاستماع اليها والى ما يناظرها من موسيقات رفيعة • فاذا قيل أن دوستويفسكى كان ينفر من كل فن مستورد ، فاننا سنتساءل آنئذ وما جدوى الثقافة التى كان يتلهف عليها ويلح فى طلب مراجعها ما دام قد تسلطت على فكره لعنة الاكتفاء الذاتى والتعصب للفكر الروسى ، وهناك تفسير آخر لاحجامه عن الغوص فى الثقافة العالمية وهو اعتقاده أن ما كتبه أسلافه أو معاصروه من الروس مثل بوشكين وتولستوى فيه الكفاية ، وأنه لن يضيف شيئا ذا بال الى ما كتبوا ، وأن عليه الاكتفاء بالتفرد والتميز بتعريفنا بما يجرى داخل أعماق الانسان ، وهى ناحية أهمل شأنها بعد العصر الذهبى للأدب الاغريقى وشكسبير • اذ اتخذ الأدب الاجتماعى الذى يتصدى للمشكلات الاجتماعية الصدارة ، ولاسيما بعد نهوض المدنية الحديثة والثورة الصناعية •

ويشبه « تسفايج » دوستويفسكى برمبرانت • فكلاهما تحمل حياة الحرمان والفقر وعاش حياة الكادحين ، وتعرف على ظلال الحياة بجميع درجاتها وألوانها ، ولم تدفعه الحاجة الفنية الى البحث عن النماذج التى ينشدها بين أبناء الصالونات ، ولكنهما اكتشفا أن عالم المعدمين من القرويين والمجرمين والمقامرين يفى بما تتطلبه رسالتيهما فى الفن • ولا يعبأ دوستويفسكى بالقراء الباحثين عن أشباع احلام المنى أو الذين يسعون لقتل الملل بقراءة أحداث مبهجة • فالكثير من الحالات التى رواها دوستويفسكى أشبه بالكوابيس ، التى نعمد الى

نسيانهـا واسقاطها من ذاكرتنـا ، لأن مجرد تذكرهـا يؤلم مشـاعرنا ، ويدفعنـا الى تجنب الاسـتغراق فى النوم حتى لا تصدمنا باحباطاتها وغرابتها ، على أننا نحاول أحيانا تذكرها وتجميع المتناثرات التى تتألف منها ، لأننـا نعتبرهـا رموزا تكشف لنا عالما مجهولا لدينا هو سخائم نفوسنا • ولم يكن كاتبنـا راضيا دوما ، ولكنـه كان يغبط أحيانا تورجينيف وتولستوى لأنهما كانا يعيشان فى بحبوحة من العيش ، الا أنه كان يمقت الحاسدين ولا يشعر بأية نقمة شخصية على أى انسـان ممن يسمون بالسعداء • وكل ما هناك هو أنه كان يسخط على الحظ من شأن الأدباء وتحويلهم الى كادحين يكتبون من أجل لقمة العيش بالمقارنة بنفر آخر ممن سماهم بالأدباء الأعيان • وكثيرا ما توقف عن اكمال عمله الأدبى لحاجته الى فترة فراغ تساعده على مراجعة انجازه واكسابه الاكتمال •

ومن عجب أن هذا الفنان البروليتارى كان أشد الناقدين لمبدعاته ! فحتى عندما كان يعانى من الفقر المدقع ، فانه ما كان يضن على بعض الفقرات بالكثير من الصقل والتهذيب • ومن آيات ذلك شروعه فى كتابة الأبله أكثر من مرة ، وتماثل هو وعظماء أقرانه من أدباء روسيا فى نفوره من فكرة الأدب للأدب ، وكما تخلى جوجول عن كتابة الأدب بعد انتهائه من كتاب الأرواح الميتة وتحول الى الصوفية والتبشير بمولد روسيا جديدة • وكما نبذ تولستوى الأدب وتبنى رسالة نشر العدالة والخير • وكما أدار ماكسيم جوركى وجهه للشهرة واتجه للدعوة الى الثورة ، فقد عمد دوستويفسكى رغم استمراره فى المثابرة على الكتـابة حتى النهـاية الى الدعـوة الى المملكة الثالثة أى الى الأسطورة الرؤيوية الحافلة بالخفايا والأسرار • ولم يبد الفن فى نظره غاية ، ولكنه تحول الى مجرد خطوة أولى تعقبها خطوات اخرى تقربه من العالم الروحانى الحق ، وبذلك أثبت صدق قول جوته « ان عـدم قدرتك على اكمال شىء ما من دلائل عظمتك » •

وقد اعتدنا هذه الأيام أن ننسب كل تقدم حـدث فيما يدعى بالعلوم الانسانيـة الى المنهج الوضـعى ومن تبنوه فى مختلف المجالات من علماء النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا •• الخ • وننسى دور العباقرة الذين فاض علمهم خارج حدود ابداعهم الأدبى • ويقف على رأسهم دوستويفسكى بلا مراء ،

فلم يضاهيه الا قلائل فيما اكتشف من عوالم روحية ، ومن المتعذر حصر كل آثاره وما حققه من نتائج ابحاره فى عالم الفكر واكتشافه للعقل الباطن وتحليقه فى الأعالى التى تصيبنا بالدوار سعيا وراء معرفة الذات • وعندما كان لا يعثر على آثار أقدام ، كان يحفر آثارا لنفسه ، وبذلك ازددنا بعد الاطلاع على آثاره الماما بآليات وسحر الروحانيات ، وأصبحت تبدو لنا علوما حية تناسب وعينا وتصلح للكشف ـ مستقبلا ـ عما يكتنفها من غموض •

والأهم من ذلك هو تعريفه العالم بماهية موطنه روسيا • فقبل ذلك كانت الدول الأوربية الكبرى تعتبر روسيا مجرد ممر أو مدخل لآسيا ، ومجرد رقعة من الأرض تحتل حيزا شاسعا على خريطة العالم ، ومن مخلفات الماضى التى تذكرنا بماضينا البربرى السحيق • وأثبت دوستويفسكى عدم صحة هذه التصورات ، وبين أن روسيا ترمز الى عقيدة جديدة ستجتاح العالم ، وأنها ستشارك مستقبلا بدور جديد فى تسيير أحوال البشر • على أن دوستويفسكى لم يضطلع وحده بهذا الدور • فقد تعرفنا على الأرستقراطية الروسية بفضل بوشكين ، وصور لنا تولستوى الريف الروسى وأبناءه القرويين والعالم المشتت المتداعى الذى يعيشون فيه ، ثم جاء دوستويفسكى لكى يعرفنا الاختلاف الحقيقى لروسيا عن جيرانها المتحضرين والبرابرة على حد سواء ، والعبقرية الكامنة وراء المظهر الساذج للروس •

ولست أظن أن هناك من ضاهى شكسبير ودوستويفسكى فى عالم الأدب فى التعرف على أعماق الانسان • فقد استطاع الاثنان النفاذ فى ظلمات الروح الانسانية وتقديم صورة واضحة محددة المعالم لرؤياهما ، واستطاعا أيضا تعريف الآخرين بمجاهل النفس البشرية ، وما يصيبها من انحرافات تسمى فى بعض الأحيان بالهستيريا وبالهلاوس ، وتسمى فى أحيان أخرى بالتخاطر (التلباتى) وتعرفنا منهما على الحالات التى توشك فيها النفس على الانحراف أو ارتكاب الجريمة • وبطبيعة الحال فان الأدب حافل بنظائر لدوستويفسكى ولكنهم عرضوا تصوراتهم النفسية بلغة عتيقة مهجورة ، ومن هنا يصح وصف دوستويفسكى بابى علم النفس الحديث ، لأنه لم يكتف باستخدام كلمات تعميمية كأن يصف احدى الشخصيات

بالشجاعة ، وأخرى بالجبن أو الخبث ، ولكنه عرض النفس في صـــورة مركبات تتالف من جملة صفات متعارضة تفسر وقوعهـا في المفارقات وتحولهـا من النقيض الى النقيض . وربمـا كانت الشخصية الأدبيـة الوحيدة المماثلة لشخوص دوستويفسكى هى هاملت . والوحيد الذى يستحق التقدير فيمن سبقوه هو اســتندال الفرنسى ، والذى حظى بتقدير نيتشه ، ولكنه لم يستطع تحقيق ما حققه دوستويفسكى ، لأنه اكتفى بعرض حالات التردد والقلق ، ولم يطلعنا على باقى ديناميات العقل الباطن . ولن نعجب بعد قراءتنا لدوستويفسكى اذا شـعرنا باننا جميعا مصـابون بالفصـام والعياذ بالله ، فلقد صـور لنا بعض الآدميين ممن أدمنوا الخمر لأنهم كانوا يأملون عن طريـق الجريمـة التكفير عن خطاياهم . وهناك آخرون بين شخوص دوستويفسكى ممن اغتصبوا صغار الفتيات للتأكد من عذريتهن وطهارة نفوسهن ، ولعلنا لا ندهش الآن كثيرا من وفرة الأمثلة المؤيدة لما قاله كاتبنا ، بعد أن شاعت في سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية حالات غريبة تطالعنا بها الأخبار ، وبخاصة في البلدان المتحضرة ، وحتى في مصر ، وخلاصة القول لم يعد من السهل الاعتماد على مصطلحات اللغة في تشخيص الحالات التى عرضها دوستويفسكى . فالمجون في نظره يتخذ مظاهر شتى بحيث يتعذر اطلاق صفة الماجن على شخصيتين مختلفتين مثل شخصيتى فيدور كارامازوف والطالب الذى لم يذكر اسـمه في رواية الشـاب الخام ففى الحالة الأولى ، نبـع الفجور من حب الحيـاة ومحاولة الاستمتاع بها على أنحاء مختلفة . أما الحالة الثانية فتمثل نبوع الفجر من العجز الجنسى ومحاولة اخفائه تحت قناع من الفسق والفجور .

وعندما يحلل عاطفة كالحب ، لا يعمد الى تصويره في صورة هزيلة كحالة من الحالات التى يتطلع فيها الآدميون الى تحقيق أكبر قدر من الســعادة ، كما يشيع في الكثير من الروايات ، ولكنه يصوره كأكبر مصدر للقلق وزعزعة الثقة بالنفس . فالمحبون عنده لا يشتهون أحيانا أن تقابل عاطفتهم بعاطفة مماثلة من الطرف الآخر ، ولكن لعلهم يبحثون عن غاية أبعد هى الشعور بالشقاء عن طريق الحب ، ومن هنا لا يختلف البغض كثيرا عن الحب .

ولن ندهش بعـــد هـذا اذا تعــذر تلخيص روايات

دوستويفسكي ، أو اذا اتصفت هذه الملخصـــات بالسطحية والهزال ، أو تعرضت للتشويه عند مسرحتها أو تقديمها فى أفلام سينمائية ، لم يتمكن تقدم التكنولوجيا استيفائها حقها فى البراعة فى العرض • فلم يشعر دوستويفسكى قط بأى استهواء لفكرة الحب كموفق بين المشاعر • فما ينشده أبطاله من الحب شيئا أكبر كثيرا من تحقيق الألفة بين ذكر وأنثى وجمع رأسين فى الحلال ، كما تقول حواديتنا ، وانجاب صبيان وبنات ، ولو صحت هذه الأمانى فيما مضى ، فانها لم تعد صـالحة لانســـان العصر الحديث الذى أثبت صـدق رؤية دوستويفسكى له ، وصحة تصوره له ككائن أو مخلوق جم التعقيد يتوجب علينا الالتفات الى ما يعانيه من اضطراب وتفكك قبل الحديث عن طريق حل مشـــكلاته نفسيا واجتماعيـــا وسياسيا ، فلا عجب اذا رأى دوستويفسكى المخرج من هذا الصراع هو الاحتماء بالله رغم تصريحه فى كثير من المناسبات بأن الله قد عذبه طيلة حياته •

ودفعه سخطه الدائم الى التمرد ضـد كل تقليد يعامل معاملة الأوثان ، ومن ثم داس بقدميه جميع المقدســات التى تبجلهـا الحضـارة الغربية حتى يمهد الطريق أمام مسيحيته الجديدة ، ولم يرض عن أى شئ يرضى عنه أدعياء التحضر • فما هى أوربا ؟ انها مجرد مقبرة تضم اضرحة نفيسة الى جانب ما تضم من فساد نتن • ولا يصلح عفنها حتى كسباخ يساعد على ازدهار بذور جديدة ، لأن مثل هذه البذور لن تزهر الا فى روسيا (!) • والفرنسيون من هم مجرد غنـادير تفهـاء • والألمان لا يزيدون عن أمة منحطة من بائعى السجق ! والانجليز باعة سريحة بضاعتهم العقلانية الفجة ، واليهود دائمو الزهو بأنفسهم الى درجة تثير التقزز • وأما الكاثوليكية فانها عقيدة شيطانيـة وسبة فى حق المسيح والبروتستانتية التى تدعى أنها دين عقلانى لا تزيد عن كونها مسخا للعقيدة الحقة ، يعنى التى تبنتها الكنيسة الروسية • والبابا ، يا له من ابليس يلبس تاجا مرصعا بالأحجار الكريمة ، فاذا تحدثنا عن مدننا سنرى أنها جميعا صـورا متنوعة لبابل القديمة بما فيها من دور للدعارة ، وما العلم الا وهم تافه ، والديموقراطيـة ميـدان للفهلوة يشترك فى ألاعيبها بعض أرباب اللوثة •

وبعد أن سخر من كل ما تعتز به الحضارة الغربية ، طالب أبناء بلده بالتمسك بروحهم الآسيوية وبتتاريتهم وطابعهم

المحافظ الرجعي الذى لا يؤمن بالعقل ويكتفى بالايمان بما تنادى به بيزنطة • ويدعو بني وطنه الى التخلى عن سان بطرسبورج التى أفسدتها حضارة الغرب ، فعليهم أن يتجهوا بأنظارهم الى موسكو وسيبريا • وهكذا تحول دوستويفسكى فى آيته الكبرى الأخـوة كارامازوف الى راهب من القرون الوسـطى انتشى بعقائدها ، بعد أن هتف بسقوط العقل لأن روسيا لن تفهم عن طريق الملكات العقلانية ، ولكن الطريق الأوحد لفهمها هو الايمان • انه الايمان بروسيا الممثلة الوحيدة للمسيح الجديد فى مواجهة الهراطقة الأوربيين الذين لن يحتلوا أية مكانة فى المملكة الجديدة التى يدعو اليها • انها وحدها قادرة على نشر كلمة الله ودعوته ، ومن ثم فان عليها أن تغزو العالم فى البداية بالسيف ، وبعدهـا سترتفع كلمة الله عالية فى جميع أنحاء العالم ، وبذلك يتحقق الوفاق العالمى بفضل عبقرية الروس وقدرتهم على فهم الجميع وحل كل تناقض كالتناقض بين دور الدولة ودور الكنيسة لأنهما سيغدوان شيئا واحدا فى المملكة الجديدة ، التى ستتخذ شكل مجتمع يسوده •• الاخاء • وهذه بشارة جديدة تمثل دورة الفلك الحضارى وانتقالها من الغرب الى الشرق !

وبالسذاجة الأدباء عندما يدعـون القدرة على انشـاء أنسـاق فكرية بمجرد استرخائهم على مقعد وثير ، لم يتوافر لدستويفسكى بالتأكيـد • فكل ما يلزمهم لتحقيق ذلك هو تجميع المنغصـات التى يتعايشـون معها وتخيل اختفائها من عالمهم الجديد الموهـوم • أما المسيح الجديد فقـد رسـمه دوستويفسكى فى الصورة المقابلة لشخصـه وقدمه فى عدة شخوص فى رواياته كاليوشـا كارامازوف والأب زوسيما ، والأمير مويشكن (فى الأبله) • ففى مقابل الجهامة التى عرف بها ، تصور هذه الشخصيات بوجوه بشوشة مطمئنة وراضية ، واستعاض عن صوته الأجش الحاد بأصوات شخوصه الخافتة الناعمة • وبدلا من شعره الخشن الأسود ، وعينيه الغائرتين صور لنا شخصياته الممثلة للمسيح فى صورة وسيمة ، وصور شعورها كأنها خصلات من الحرير ، واستبدل جهامة وجهه بوجوه باسمة تعرف كيف تضـحك ؟ ومتى تضـحك ؟ • وباختصار لقد اختفت من شخصية مسيح رواياته جميع المظاهر التى كانت تتعسه فى شخصيته • فجميعها شخصيات أنيسة لم تعد تتعذب من الله ، وتعرف كل شيء ، لأن العالم بأسره

مفتوح أمام أفئدتها لأن شعارها قد تحول من كراهية العالم الى الانفتاح نحو حب الحياة أكثر من انفتاحه نحو البحث عن معنى الحياة ٠

ومن الغريب أن تكون النتـــائج التى اهتـدى اليهـــا دوستويفسكى فى أواخر حياته متشـابهة هى والنتائج التى سجلها لنا تولستوى صراحة فى مجموعة كبيرة من الكتب ، بعد أن مات دوستويفسكى بما لا يقل عن عشر سنوات ٠

٦

وعندما نطلع على سيرة تولستوى نعجب كيف أقدم انسان من علية القوم فى بلاده على الاشتغال بالأدب والفن ، فقد جرت العادة حتى خارج روسيا أن يكون هناك باعث الى جانب الموهبة الأدبية والفنية يدفع الشخصية الموعودة بالاكتواء بنار الفن والأدب على تغيير مسار حياتها ، وايثار الطريق الوعر فى الحياة على الطريق المهد ٠ وقد تكون هذه العلة اضـــطرابا نفسيا أو عاهة جسمانية أو رغبة ملحة فى تحدى الآخرين ، والى غير ذلك من الأســـباب التى لا يكف علمـاء النفس عن تتبعهـا واستقصائها ، بل وايثارها على انجاز الفنان ٠

ولقد أصاب تسفايج عندما استهل كتابه عن تولستوى بالحديث عن سيدنا أيوب الذى كان يحيا آمنا مطمئنا ويتمتع بموفور الصـحة ولا يعانى من أى سقم ويخشى الله وارتكاب المعصية ويملك سبعة آلاف رأس من الماشية وثلاثة آلاف ناقة وجمل وخمسمائة من اناث الحمير ودار فسيحة عامرة حتى نظر اليه على أنه أعظم أبناء البشر قاطبة ، وظل يتمتع بالدعة والسكينة الى أن حلت الساعة التى حددها الله لاختبار مدى صموده للمحن حتى يفيق من سبات الطمانينـة والشـــعور بالأمان ، ويكاد هذا الاستهلال يشبه بداية حياة تولستوى ٠ اذ كان هو أيضا أعظم أبناء بلاده وعصره ، وكان يحيا فى بحبوحة من العيش فى دار أسرته العريقة ٠ وعرف بمتانة بنيانه وتمتعه بالصحة والعـافية ، واختار زوجته بمحض ارادته ، وأنجب منها ١٣ ولدا وبنتا ٠ وعندما اشتغل بالأدب أبدع آيات ما زالت تأسرنا وتتمتع بالخلود داخل روسيا وخارجها ٠

وباختصـــار لقد تماثل تولستوى وأيوب فى تمتعهما بنصيب وافر من كل ما يشتهى البشر الى أن جاء يوم الاختبار الذى حدده الله لمعرفة مدى صلابة هذا الرجل فى الدعوة للحق والخير ، ومدى ايمانه بضرورة اقتران الأقوال والأفعال ، ففجاة أحس بتفاهة كل ما أنجز ، وكل ما ينعم به من رخاء ورفاهية ، وشعر بالاغراب حتى عن زوجته وأولاده ، وعرف القلق والهم ، وشعر بأن كل ما حوله عدم وخواء ، وأحيانا كان يئن ويتوجع كمن ارتكب ذنبا وجرما فادحا • وربما اغرورقت عيناه بالدموع كالأطفال مما أثار دهشة وتساؤل المقربين منه ، وظن بعضهم أنه قد أصيب بمرض خفي عضال ، أو بحالة اكتئاب لا يدرى أسبابها ، وكان شرخا عميقا أصاب مخيلته ، وانطلقت منه المخاوف ، وتبلدت حواسه ، وتجمدت الضحكات بين شفتيه ، وتغيرت أحكامه عن أحوال الدنيا رأسا على عقب ، فحل الشعور بخواء كل ما يحيط به محل رضائه عن ذاته وعما حقق من ملء للفجوات القائمة فى الوجود •

ووقع هذا التحول الخطير عندما بلغ الرابعة والخمسين من عمره ، وربما رآه علماء النفس تحولا طبيعيا يقترن عادة بسن اليأس • وقد يراه بعض آخر رد فعل متوقع من انسان استنفد طاقته زهاء أكثر من ربع قرن فى جهد ذهنى وبدنى متواصل بحثا عن أسرار الحياة ، بل ولعله عندما انغمس فى الشـــهوة لم يكن يقبل عليهـا سعيا وراء اللذة الحسية ، فلا يستبعد أن يكون دافعه لذلك هو زيادة التعرف على المراكز الدنيا من نفسه وروحه حتى يكتمل تصوره للوجود الانسانى • وازدادت شـــدة محنته عندما اكتشف أن الحل لا يكمن فى الاكتفاء بانقاذ نفسه من هذه الوساوس ، وانما عليه أيضـا أن يعمل على انقاذ البشرية جمعاء بتعريفها ما خفى من أمرها من حقائق • وتصور نفسه نموذجا لجميع أبناء روسيا حتى ساد الاعتقاد بأن صورته هى النموذج الحق للشعب الروسى مضافا اليها عبقريته الفذة • وكان هذا هو الانطباع الذى تركه فى نفوس كل من التقوا به من زوار ، بعد أن تحول الى أسطورة يحرص المعجبون به فى سائر الأقطار على زيارتها • ومن عجب أن هذا المارد الذى يتمتع بأكبر قدر من الحيوية كان لا يشتهى أى شىء ســـوى طول الأجل ، وكان لا يكف عن الاعتراف بخشيته للموت • وأن مجرد التفكير فى اقتراب منيته كان يملأ قلبه فزعا وهلعا • وكان يتباهى بقوته الشبيهة بقوة الدب ،

وبأنه كان قادرا على رفع أى جندى من الوزن الثقيل بيـــد واحدة ، ولا أحد من أبنـــاء ضيعته حتى من أشهر فرســـان القوزاق قد صارعه فى ركوب الخيل • ولا أحد من أدباء القرن التاسع عشر قد شابهه فى قدرته الذهنية التى لم تتوقف لحظة طيلة ستين عاما ، ولم يعرف شيئا عن المرض ، وكان يسخر ممن يشكون الارهاق أو يحاولون التخفف من أوجاعهم باحتساء المشروبات الروحية •

وعرف بحسه المرهف • ويعزو رومان رولان لهذه الظاهرة سر شـــعوره بالخوف من الموســـيقى الذى يذكرنا بافلاطون وجوته ، لأنها تثير المشاعر والانفعال ، مما يدعو المشتغلين بالفـــكر الى الاحتراس منهـــا اذا أرادوا الحفاظ على صـــفاء قريحتهم • ولاحظ أفراد عائلته رد فعله عندما كانوا يلتفون حول البيانو ، وتباغتهم همهمة صادرة من خياشيم تولستوى دليلا على تولد احساس مباغت بضيق النفس واختناق الحلق يدفعه الى الاسراع بمغادرة الغرفة خشية أن يراه أبناؤه وهو يبكى كالطفل • وقال مرة معلقـــا على هذه الحالة التى طالمـــا تكررت ولاحظهـــا المحيطون به ؟ « يا الهى ! ماذا تريد هـــذه الموسيقى منى ؟ » • وظن أن تحرره يستوجب الابتعاد عن الموسيقى والنساء أيضا • فعندما كان يلمح أية أنثى كانت جميع أحاسيسه تستيقظ ، ويشعر كأن زمام التحكم فيها قد أفلت من يديه ، ولعله حقق أعظم بطولة فى حياته عندما أفلح فى التعفف زهاء خمسين سنة بعد حياة شهوانية عنيفة كثيرا ما حاولت قهر ارادته الفولاذية •

وكما ذكرنا ، فان العدو الأوحد الذى عجز عن قهره كان الخوف من الموت • وشيئا فشيئا ادرك أن الموت ليس غولا مفترسا ، ولكنه عدو مرعب ، والأحكم هو عدم الالتفات الى خطره وتوقعه فى كل لحظة ، بل يجب تعويد نفسه على التكيف مع فكرة الموت عن طريق الايحاء الذاتى • وليس بالمستحيل ترويض النفس والتغلب على الخوف ومعايشة فكرة الموت حتى تتحول صلته بها الى صلة صداقة تحل محل صلة العداء • وعلمه الذعر من الموت جملة دروس فعرف أعراض انطفـــاء جذوة الحياة ، وجميع الندوب التى يحدثها عذرائيل فى جسد المحتضرين ، وخبر الشقاء والفزع بجميع ألوانهما ووضع جميع خبراته ومعارفه فى خدمة ابداعه الفنى ، وعجب الناس من

براعة تولستوى فى تصوير الموت ، فقد صوره على أنحاء شتى حتى ظنوا أنه مات جميع هذه الميتات ! وهكذا أثبتت الأزمات أنها نعمة فى خدمة الفنان المبدع • فقد علمته عدم الافراط فى الاشادة بالأيام البهيجة ، وأن خير الأمور الوسط والتوازن • فليس من الحكمة أن نهاب الموت ، وليس من الحكمة أيضا أن نتوق الى الموت • وبذلك انتهى تولستوى فى آخر المطاف الى عدم كراهيـة الموت • وقد كافأته الأقدار على ذلك ، فعندما حانت منيته مات ميتة كريمة مماثلة لحياته •

وعندما نتأمل كتاباته ورسائله فى ربيع حياته فاننـا نعجب بمدى وثوقه من رسالة الفن ، فقد قال لنا : « بغير ابـداع لن تتحقق أية متعة • وليست هناك متعة حقة غـير مشـوبة بشىء من القلق والمعـاناة ووخز الضمير والشـعور بالخزى • وتتلخص ـ فى نظره ـ ماهية العمل الفنى فى كونه عملا وهميا وشخوصه من صنع الخيال ، الا أننا بالرغم من ذلك نراه قد قدم لنا الحقيقة فى صورة جليه ، وكأننا نرى وقائعه الحقة من خلال نافذة مفتوحة •

وكان تولستوى يميل الى المغالاة فى تبسيط الأمور عندما تصور الأديب فى غير حاجة الى ما هو أكثر من الابتعـاد عن الكذب ، ونسى أن هذه الغاية البسيطة قد كلفته جهدا غاليا فى تجميع مشاهداته واستبطاناته التى جمعها على طريقة مبدعى فن الفسيفساء الذين يوفقون بين آلاف من الدقائق الأصغر حتى من الذرات ، أو من الالكترونات بلغتنا الحديثة ، فلم يكن تولستوى ممن يعتقدون فى امكان ابداع الفن عن طريق الرؤى والأحـلام • ويشبهه توماس مان بقدامى الفنـانين الجرمان الذين كانوا يرسمون لوحاتهم على مراحـل • ففى البداية ، يحددون المساحة التى تتطلبها اللوحة ، ثم يتصورون تضاريس البقاع التى ينوون رسمها ويحددون كونتوراتها • وتضاف الألوان المناسبة فى الخطوة التالية ، ولا تعنى هذه الخطوات اكتمال اللوحة لأنها ستفتقر آنئذ الى أهم ميزة وهى الاشعاع الحى الذى كان الفنان يحققه عن طريق توزيع الضياء والظلمة فى مرحلة تالية ، فلا عجب بعد ذلك اذا عرفنا أن رواية الحرب والسلام قد استغرقت كتابتها عشرات السنين حتى خرجت سفرا متكاملا فى ألفى صفحة ، واذا عرفنا أن كل صـــغيرة وكبيرة فيها قد نقحت مرارا بعد الاســـتعانة

بمكتبـة العـائلة الزاخـرة بالمراجع النفيسـة النـادرة ·
وعندما أراد تولستوى رواية ما حدث فى معركة بورودينو زار أرض المعركة ، وأمضى يومين كاملين ممتطيـا صهوة جواده وخريطته بين يديه ، وزار معظم من ظلوا على قيد الحياة بعد المعركة ، واتصل بالمكتبات الكبرى وطلب منها الاطـلاع على ما لديها من وثائق تساعده على الكشف عن الحقيقة ، وبذلك لم يكتف بدور الكاتب الذى يترك لخيـاله العنـان ولكنه اضطلع أيضـا بدور المؤرخ المدقق الذى لا تفوته شـاردة ولا واردة · وبعد الانتهاء من هذا العبء الثقيل تجىء مرحلة التنقيح ، ويا لها من عمل مضن شاق فى حالة أمثال تولستوى من « النمكيين » الذين لا يعجبهم العجب ، ويقال أنه أحيانا كان يبرق للمطبعة عندما يكون بعيدا عنها طالبا تغيير أو حذف بعض كلمات أو تعابير كان يخشى أن تكون غير مناسبة للمقام · اذ كان يؤثر كتابة بعض الفقرات المستعصية فى كوخ بعيد عن المدن الكبرى حيث يحيا مثل قبـائل « الباشـكير » فى الاستبس ، ويكتفى بتناول أغذيتهم الوطنية حتى يستعيد قواه·

ولا يضع النقاد تولستوى بين الأدباء « الترانسندتاليين » الذين نزعوا الى التسـامى على التجارب الدارجـة ، وحاولوا اكتشاف عوالم جديدة ، ولكنه يمثل عوضا عن ذلك العقلية العامية فى أعلى صورها عندما تسخر جميع طاقاتها للابداع ، وعندما تتصف بذاكرة فذة قادرة على تذكر أصـغر الدقائق ووضعها فى مكانها المناسب · واعتاد الناس تصنيف الكتاب القادرين على الكشف عن عوالم جديدة ضمن العباقرة ، ولذا فاننا لن ندهش اذا حظى دوستويفسكى بهذه الصفة ، ولم تنسب الى تولستوى ، ولقد اعتاد هؤلاء النقاد أيضا وصف الكتـاب الغامضين بالعباقرة ولاسـيما عندما يرون وجوههم الساهمة وعيونهم الشـاردة ، فكيف يوصف بهذه الصـفة تولستوى بوجهه الريفى المألوف فى معظم بقاع روسيا ، وبلغته التى تستطيع فهمها الكافة من مختلف المستويات ، ومع هذا فاننـا جميعا نعجب به وبدقة ملاحظته · وكثيرا ما دهشت النسـاء لمعرفة هذا الرجل بما يجرى فى أعماقهن من نوازع وبرجفات أجسامهن ، بل وحالات الانتعاظ أو العجز عن ذلك التى تشعرن بها فى حضرة العاشق الولهان ·

ويقول اشتيفان تسفايج ان من يرى كثيرا لا يحتاج الى الاختراع · فلدى تولستوى ذخيرة من الانطباعات والتأثيرات

والانفعالات قد يحتاج تسجيلها الى عشرات الآلاف من الأسفار !
ولم يكن تولستوى بحاجة الى زيارة عوالم أخرى أو اختراعها
ـ مثلما فعل دوستويفسكي ـ بحثا عن مادة لكتاباته ، لكى
يشيد بها صروحا من الأطياف • اذ كان قادرا بفضل ما لديه
من مادة حية على بناء صروح حقة تنسب لدنيانا • فهو أشبه
بالمثال الذى يحتاج الى صلصال من الأحداث الجارية ، بينما
كان دوستويفسكي أقرب الى الموسيقى الذى كان يشيد قصورا
فى الهواء من مادة من صنع خياله وأوهامه ، وليس من صنع
مادة جمعها بحواسه الخمس •

وقد يظن أن العملية الابداعية عند تولستوى قد افتقرت
الى الخيـال ، أو أنهـا كانت آليـة أقرب الى ما يحدث فى
الصـناعة ، وكأن الفن يجب أن يقتصر على مبدعات أشـبه
بالأحلام ، أو على التحليق بعيدا عن أرض الواقع ، أو بحثا عن
عـالم المثل الافلاطونية • ومن أكبر المفـارقات أنه رغم كل
ما بذل من جهد كانت ثمرته أعمالا فنية ناضـجة ما زالت
تمتعنا ، الا أنه لم يكن راضيا عما فعل ، لأنه شعر بعدم قدرة
مبدعاته الفنية على تحقيق غايته الأولى من الابداع ، أى اقناعه
بقبول الحياة على علاتها والرضا بايجابيتها وسلبياتها ، كما
أنها لم تترك نفس هذا الأثر عند المتلقين • فلم تزد الروح فى
نظره عن مجرد شذرة من آليات الجسم تبدأ من عدم وتنتهى
الى عدم ، وقام بتسجيلهـا أديب يرى شخوصه مجرد دمى
هزيلة لا تفكر الا فى لحظة وجودها ، وكأنها مجرد ورقة من
أوراق شجرة ، أو قطرة ماء فى جدول جار • فنحن لا نشعر
بوجود موسيقى تتخللها أو تدفعنا الى الربط بين أجزائها فى
رباط روحى يوثق صلتنا بها •

ولا أظننا نعجب بعد ذلك اذا فاجأنا تولستوى بعد ثلاثين
سـنة من ابداعه لسفرين عظيمين مثل الحرب والسـلام
وآنا كارينينا ، اللذين توافرت فيهما كل مقومات الفن فى أعلى
مستوياته ، باعـلان نفوره من أسلوب كتابته الغـارق فى
الدنيويات ، والذى لن يحقق للقارىء ما هو أكثر من المتعة
والترفيه وقتل الملل عند من يشكون من الفراغ ، وأنه يؤثر
على هذه النوعية من الكتب نوعا آخر من الكتابة « يساعد على
ايقاظ مشاعر أسمى وأفضل » ، وهذا يعنى الاستهانة بالأحداث
الدنيوية التى أفنى سنوات طويلة فى تجميعها وتحقيقها بأمانة

علمية لا نصادفها الا عند افذاذ المؤرخين من أمثال رانكه وموزن من الألمان واللورد اكتون عند الانجليز وليفيفر عند الفرنسيين ٠

وهكذا تخلى تولستوى عن فكرة الأدب الحق ، واتجه الى نوع آخر من الأدب ، أى الأدب ذى الرسالة التربوية التهذيبية ، الذى قد ينحدر الى أحط صور الأدب ، أى الأدب « الديداكتيك » أو التعليمى الذى يقتصر غالبا على بعض دروس أولية فى الأخلاق ، أشبه بما يقدم فى حكايات لافونتين عند الفرنسيين أو هانس كريستيان أندرسن عند الداغرك ، وتغيرت تبعا لذلك فلسفته فى الفن والحياة ٠ فلم يعد يرى الفن غاية فى ذاته وعرضا أمينا لما يجرى بالفعل وللواقع فى صورته الحية ولانطباعات نفوسنا ٠ وكما يعتقد تسفايج فان الفن مثل باقى الآلهة الوثنيين يتصف بضيق الصدر والغيرة ، كما يبين من انتقامه ممن يرتدون عنه ٠ فعندما يطلب منه الاضطلاع بدور آخر غير دوره المتعارف عليه ، ويترتب على ذلك انتقال تبعيته لاله آخر ، فانه يرفض تقديم العون حتى لمن كانوا أتباعه الأوفياء ٠ ويعزز هذا الرأى ما جرى لتولستوى فبمجرد تخليه عن مبدأ عدم تقييد الفن بأية غاية أخرى ، ونزوعه الى تبنى أدب الوعظ ، اعترى شخوصه الشحوب ، وابتعدت عن الاقناع ، وتحولت الى أجسام باردة فاترة ، وصدم تولستوى مشاعر عشاق قلمه عندما جرى له هذا التحول واعلن فى كتابه : « ان مؤلفاته الكبرى كالحرب والسلام كتب سيئة لا قيمة لها أو فائدة ، لأنها لا تحقق ما هو أكثر من المتعة الاستاطيقية ، وهى متعة منحطة ٠ وأدى ازدياد خضوع تولستوى للنزعة الوعظية الى تدهوره الفنى وتحوله الى واعظ ٠ ولابد أن يكون هذا التحول قد أصابه بمحنة قاسية ، اذ بدت هذه النقلة شديدة الغرابة من كاتب يؤمن بالفن ايمانا حقا ويبدع آيات خالدة ما زالت تاسرنا الى كاتب دارج يسخر قدراته الكبرى فى تاليف كتب دارجة بمقدور جل الناشئين كتابة نظائر لها ٠

وازداد فى هذه المرحلة الجديدة اقباله على الحديث عن نفسه ، ونسى أنه عندما أبدع مؤلفاته الكبرى قد قدم لنا بطريقة غير مباشرة عصارة تجاربه وفكره وكل ما يهم القارىء الذى غالبا ما يتصور الكتاب الذين يفرطون فى الحديث عن

انفسهم بطريقة سـافرة اناسـا يشهرون افلاسهم ويثبتون عجزهم عن الاتيـان بجديد ، وبذلك اختلف تولستوى هذه المرحلة الجديدة عن دوستويفسكى فى جميع مؤلفاته ، والذى لم يشعرنا بوجوده الشخصى فى مبدعاته بطريقة واعية • فلم تظهر أية أحداث من حياته سافرة الا فى حالات نادرة كواقعة تنفيذ الاعدام التى لم تتم • ولم تعرف أسرار حياته الا بعد وفاته عندما اطلعنا على بعض مذكراته التى لم تحظ باية شعبية بالمقارنة بمؤلفاته الكبرى التى تحتاج الى أبحاث شاقة لكشف الحجب التى عمد الى تغليف شخوصه بها حفاظا على مظهرها الفنى • أما تولستوى فقد فتح نوافذ حياته وأبوابهـا على مصراعيها (أو على البهلى كما نقول فى العامية) فكشف لنا جميع دواخله ، وكأنه أصيب بهوس ما يسميه علماء النفس بالاظهـارية (*) ، أو الولع بكشف خفاياه للكافـة بالكلمـة والصـورة ، فهناك جملة صور فوتوغرافية تمثله وهو يقلد الاسكافيين ، أو أثنـاء ممارسته للعبة التنس ، مما أدى الى امتعاض بعض اقرانه الأدباء من هذا الاسراف فى حب الظهور ، الذى مهد ـ فى أغلب الظن ـ لفن الدعاية لنجوم هوليوود ، ولفن الالحاح الذى أتقنته الاعلانات الحديثة ، والذى قد يعود بنتائج عكسية اذا شعر النجم أو الكاتب بالاكتئاب لضآلة ما تردده الصحف عنه ، وعن توافهه •

ومن الغريب أن تولستوى عندما بدأ كتابة يومياته لم يقصد بذلك اذاعة جميع أخباره ، ولكنه كان يقصد ، كما ذكر فى استهلال مذكراته فى معرض حديثه عن كيف بدأ تدوين هذه اليوميات وهو فى سن التاسعة عشر : « اننى لم أدرك قبل هذا العهد أهمية تدوين أحداث حياتى يوما بيوم ، ولكنى الآن وأنا أنمى ملكاتى ومواهبى ساستعين باليوميـات لتتبع كيفية نموها ، وستضم هذه اليوميات دستور حياتى ، وتكشف عن تطلعاتى للمستقبل » ، وهكذا أدرك تولستوى منذ حداثته أن الحيـاة « مسألة جدية » ، ويجب أن نحياها وفقا لهذا المعنى • وكان يدون بها يوما بيوم كشف حساب لما أنجز ، ولما عجز عن انجازه ، ووصف نفسه بانه شخصية استثنائية فرضت عليها مهمة استثنائية ، ولم ينس الاعتراف بنقائصه

(*) exhibitionism ـ وتترجم ايضا الى الافتضاحية •

التى يعدهـا بعض نقائص الجنس الروسى عن بكرة أبيه ، كالافراط والافتقار الى الحـكمة وعـدم تقدير قيمة الوقت ، والتسيب ، ومن ثم ابتكر وسيلة لضبط افعاله اليومية ، حتى لا تضيع أية ثانية من وقته هبـاء • واعتقد أن اليوميـات ستساعده على وضع برنامج لاستكمال ما ينقصه من معارف وقدرات • ولا شك أن اليوميات حافلة بالثرثرة ، التى لا زمت تولستوى طيلة حيـاته ، وليس فى فترة صـباه أو شـبابه فحسب • وفى شيخوخته ، شاعت نغمة جديدة هى الحط من نفسه والاستهزاء بها ، والمبالغة فى ذكر أحداث مخجلة لعل أكثرهـا لم يحدث بالفعل ، وكأنه يريد أن يثبت أن جميع الأحداث التى تخيلها ورواها فى رواياته وحكاياته قد حدثت له بالفعل ، وأن شخصيته جامعة لكل ما يحدث فى روسيا ، ولعل أكثر ما آلمه فى اللحظات الأخيرة من حياته ، أنه لم يدون ثانية بثانية ما جرى له عندما اقترب من الموت وفارق الحياة !

وثمة نغمة أخرى بدأت تتردد بعد بلوغه سن اليأس ، وكان فى الخمســين من عمره • اذ كان يظن أن أمثاله ممن يتمتعون ببنية قوية وقدرات ذهنية فذة لن يعرفوا هذه السن • هذه النغمة هى اتجاهه الى الخوض فى المسائل الميتافزيقية الفطرية التى حددها لنا فى يومياته تحت عنوان « مســائل مجهولة فى ستة بنود » !

(أ) من أجل ماذا أعيش ؟

(ب) ما هو سبب وجودى ووجود الآخرين •

(ج) ما هى الغاية من وجودى ووجود الآخرين •

(د) ما هو معنى ما اشعر به داخلى بوجود فاصل بين الخير والشر ، ولماذا وجد هذا الشعور ؟ •

(هـ) كيف ينبغى أن أعيش ؟

(و) ما هو الموت وكيف أنقذ نفسى ؟ •

وظل السؤالان الأخيران يطاردانه حتى لفظ أنفاسه ، ولم يعد يرضى عن أية اجابة ، ولم تعد هناك محسوسات تشبع احاسيسه ، ولم يعد الفن قادرا على تمكينه من التحليق فى آفاق عالية ، وضعفت ثقته فى قدرات العقل ، وفيما باستطاعته أن يزوده به من معارف عن الحياة والموت على السواء • وأدرك

الحاجة الى رب يحتمي به من هذه الهواجس ، ولكنه لم يعثر عليه داخله • وظن أنه بازدرائه لنفســه ولما يعرف من أمور دنيوية سيتمكن من تحقيق الخلاص • ولكن أنى لأمثاله من الشكاك أن يحصلوا على ايمان فورى بعد كل ما انتابهم من شكوك ، وبعد أن شطح خيالهم بعيدا • وكأنه يتصور الايمان احد الفلاحين الذين يعملون في ضيعته ، والذين يدينون له بفضل اعتاقهم • ونسى وجود بذرة للايمان بداخله • فليس من السهل التشبه بالقديس فرنسيس الأسيزى ، مع تناسى المقومات التى ساعدته على بلوغ أقصى درجات اليقين بوجود الله •

وكعادته رأى حل هذه المشكلة في الانكباب على دراسة كل ما يقع بين يديه من كتب دينية ، وبدأ يركع في الكنائس أمام الأيقونات بعد أن كان يسخر منها ، وتعلم العوم والحجيج الى الأديرة ، وحاول زهاء ثلاث سنوات أن يتحول الى متعبد يؤمن بكل ما عجز عن الايمان به طيلة ثلاثين سنة • ولم يعد مستغربا أن تفشل هذه التجربة ، بل وأن تنقلب الى ضدها ، بعد أن اكتشف دور الكنيسة في تزييف العقيدة الصحيحة •

فلعل الحل اذن عند الفلاسفة ؟ ، أو عند أصحاب الأديان الأخرى • ولكنه لم يعثر عندهم على اجابات تروى غليله • فهم مثله من المستفهمين الذين يكثرون التســاؤل ، ونادرا ما يهتدون الى حلول ، وكان قد بلغ الستين عندما اتجه الى الطرف المقابل للحكماء وأدعياء الحكمة ، أى الى البسطاء الذين يؤمنون بفطرتهم ، لأن النظريات لم تفســد عقولهم ، وربما حالفهم الحظ فلم يعرفوا ما تعنيه كلمة العقل ؟ انهم الكادحون الذين لم يعرفوا الشكوى من الزمان ، أو الذين وصفهم بيرم التونسى عندما وصف الفلاح المصرى بأنهم المطمئنون أصحاب القلوب « المرتاحة » ، أولئك الذين لا يعرفون الموت الا عندما تقع الواقعة • ولا يملأون الدنيا ضجيجا بمهاتراتهم ونظرياتهم بفضل ما لديهم من بساطة مقدسة (*) ، أو أرواح مقدسة تساعدهم على الانحناء أمام النازلات • فأغلب الظن أنهم يعرفون شيئا ما قد غاب عن فطنة أصحاب الحكمة عوضهم عن غياب العقل ، وجعلهم يتمتعون بالحظوة في ميدان الروحانيات • فطريق حياتهم اذن هو الطريق الصحيح ، ومن ثم فبمقدورنا

(*) Sancta simplicitas.

أن نلمح النور الالهى يشع من عيونهم ومن جلدهم (بفتح الجيم) وصبرهم على كل ما يصيبهم من محن ، نعم لقد أدى ارتماؤنا فى أحضان المعرفة الى ابتعادنا عن المنبع الحق للنور ، انه القلب • وأخيرا اكتشف تولستوى انه لن يتعلم كيف يحيا حياة حقة الا اذا اقتدى بهم ، وتعلم منهم فن الصبر والاستسلام للحيـاة مهما كانت خشونتها ، وأيضا الترحيب بالموت رغم فظاظته •

وقرر تولستوى الاقتـداء بهؤلاء البسطاء والابتعـاد عن جميع المظاهر الخداعة التى ابتلى بها طيلة سـنوات حيـاته السابقة عندما كان يرتدى أردية السـادة التى استعاضهـا بارتداء الزى القروى (السـمق) وتخلى عن تنـاول الأطعمة الفاخرة ، ولم يعد يعبأ بالجلوس ساعات طويلة فى مكتبته الحافلة ، وتعلم الزهد والقناعة واستعمال الآلات الزراعيـة البدائية ، ودعا الفلاحين الى قصره وتظاهر أمامهم بانه نسى كل ماضيه ، وأنه لم يعد من الآن فصاعدا يزيد عن مجرد فلاح يتناقش معهم فى القضايا التى تشغل باله وبالهم كقضية وجود الله ودوره فى الحياة واستفاد من أحاديثهم بتطعيم انتـاجه الأدبى فى هذه المرحلة الأخيرة بلمحات وعبارات صادقة حية دالة على احاطته التامة بكل ما يجرى فى عقول البسطاء •

وأعجب كثيرون بهذه الخطوة باستثناء دوستويفسـكى الذى قال فى معرض حديثه عن شخصية ليفن التى تمثل هذه النزوة التولستوية : ان أمثال ليفن قد يعيشون وسط عامة الشعب عدة سـنوات ، ولكنهم لن يصـبحوا أبدا من عامة الشـعب • فليست هذه النقلة من الأفعال الخاضـعة لارادة الانسان أو قراره ، فلا يكفى أبدا أن يلجأ الكاتب الى صومعة كما فعل الشـاعر الفرنسى بول فيرلين ، ويطلب من الله أن يمنحه القدرة على التحلى بالبساطة (*) ، ولا تتحقق هذه النقلة بتغيير الزى أو نوع الطعام والمشروبات ، فليس بمقدور العبقرى أن يتنازل عن كل مواهبه وقدراته بمجرد جلوسه وسط عبيده السابقين ، وكان الفاصل العقلى والوجدانى الذى يفصل بينه وبينهم ليس من المؤثرات التى يجب أن يعمل لها كل حساب •

وليس من شك أن خطوة تولستوى قد أحدثت فى معظم الأحيان نتائج عكسية ، ونحن لن ندهش اذا عرفنا أن الفلاحين

(*) Mon Dieu, donne moi de la simplicite.

كانوا يسخرون بينهم وبين أنفسهم من هذا الرجل الغريب الأطوار الذى أقدم على فعلة غير مألوفة • ناهيك بما حدث لزوجته وأبنائه الذين انزعجوا مما فعله تولستوى ، وقالت له زوجته متعجبة : لقد كنت تقول لنا ان مصدر قلقك وتعاستك هو افتقارك الى الايمان • فلماذا لا تشعر الآن بالاطمئنان بعد أن اكتسبت هذا الايمان ، ان صح انك اكتسبته بالفعل » • وكانت محقة • فقد ازداد اضطرابه وازداد اعترافه بالندم على أخطاء خطاياه ، ربما كان معظمها من صنع خياله ، وكأنه يريد التشبه بالمسيح أو آباء الكنيسة على أقل تقدير •

وربما رجع اصرار تولستوى على هذا التحول الى صلابة ارادته وشدة وثوقه من عزيمته ، وقدرته على تسيير حياته ومعتقداته وفق مشيئته ، مثلما يحدث عندما يروض جياده الشرسة ، ونسي أنه بفطرته انسان لا يعرف الرضا ولا القناعة• وكانت أخطر خطوة أقدم على خطوها هى تنكره لماضيه وسخريته من الروائع التى خلدت اسمه ، وتصــوره انه آتى بفلسفة جديدة للفن تتضمن تصورات منفرة عجيبة كالاستهزاء بالمؤلفات الخالدة لبيتهوفن ، وهجاء شكسبير ، ومن الغريب أن يلقى هذا الاتجاه ترحيبا من كثيرين ، وبخاصة عندما طالب بفرض رقابة على ما يكتب أو ينشر ، وازداد الاعجاب به بعد وفاته بعد أن لاقت بعض معتقاته فى الزهد والتقشف ترحيبا عاليا أيدته بعض الأحداث كانسحاب روسيا من الحرب العالمية الأولى بعد معركة برست ليتوفسك وظهور غاندى فى الهند ودعوته الى المسالمة وعدم المقاومة ، وتاييد كاتب كبير مثل رومان رولان للكثير من أفكاره واصــداره بيــانا يستنكر الحرب ويطالب بالغاء عقوبة الاعدام •

وباختصار لقد ظهرت حركة تاييد كبرى لأهم دعوة دعا اليها تولستوى وهى الاستجابة لنداء القلب وعــدم المبــالاة بما تفرضه الحكومات ، وكانت أبعد النتائج أثرا تاييده لما قاله المفكر الفوضوى بورودون عن اعتبار الملكية الفردية سرقة ، وانها أصل كل بلاء وشر ، وأنهــا ستكون سببا فى اندلاع الصراع بين من يملكون ومن لا يملكون ، أو بين « الذوات » و « الدون » ، وأنها سبب ازدياد سلطان الحكومات وتدخلها فى شئون المواطنين ، وتبرير الحركات الاستعمارية ، والاستناد الى القــانون الوضعى فى حماية جميع هذه المســـاحات غير

المشروعة ، ولا يختلف المؤرخون كثيرا فى الاعتقاد بأن بعض كتابات تولستوى ضد الأوضاع الانسانية القائمة فى العالم وفى روسيا بالذات هى التى مهدت لاندلاع الثورة البلشفية ، وان كان تولستوى لن يرضى عن كل نتائجها ، وعن الفظائع التى ارتكبت باسمها ، ولا بأس من أن تنسب اليه النتائج الحميدة وحدها !

وما أشبه تولستوى بسافونارولا الراهب الشهير فى عصر النهضة الايطالية ، الذى تبنى هو الآخر مبدأ على وعلى أعدائى يارب • فمادام الأساس الذى استندت اليه الحضارة فاسدا ، فان البشرية لن تخسر شيئا اذا تحطمت هذه الحضارة بخيرها وشرها • على أن تعى الدرس وتبدأ من جديد ، وتتجنب الوقوع فى نفس الأخطاء التى ارتكبت فى حق الحضارة الزائلة ، وأن تعى كل الأسس التى جمعها تولستوى فى كتبه الوعظية التى أراد بها تهذيب العالم ، والدعوة الى مسيحية حديثة ! مسيحية تولستوية تمثل الأديب عندما يتناسى دوره الأصلى ، ويتحول الى نبى يدعو الى عقيدة جديدة ، أو الى منافس لكبار المفكرين فى ابتكار النظريات ووضع الأنساق الفلسفية• فبعد أن اكتشف أن مصدر الشر والخطيئة هو الدولة والدين والفن والحضارة والملكية الفردية والزواج ، فان العلاج بات ميسورا للغاية • فعليكم أن تتخلصوا من أصل هذا البلاء وجميع هذه الأوصاب ، ويكفيكم اشاعة المحبة بين البشر وانشاء مملكة الله على الأرض بدلا من انتظار انشائها فى السماء • وما أسهل تحقيق هذا البرنامج ؟ فيكفى أن يتخلص الأغنياء من ثرواتهم التى سببت التعاسة لهم ولغيرهم • وعلى المثقفين أن يتخلصوا من غطرستهم ومن أبراجهم العاجية ، وأن يمتزجوا بأبناء الشعب الذين يمثلون نقاء الفطرة وطهارة الأفئدة ، وألا يصدقوا ما يقال عن أن رسالة الفن ، كما قال أرسطو هى تطهير نفوسنا من المشاعر الضارة والانفعالات الخبيثة !

ولعل كتابه الشهير ما هو الفن ؟ قد شطر المفكرين والفنانين الى شطرين : فهناك فريق مؤيد ومؤمن بكل ما قاله هذا الكاتب العظيم الذى بلغ الكمال فى آياته الروائية الكبرى ، وفريق رافض للشطحات التى وردت فى هذا الكتاب ، وترددت مرارا بعد ذلك فى مقالات صغرى أو فى مقدماته لبعض ما ترجم من أدب أجنبى الى اللغة الروسية •

ولاحظ تولستوى فى هذا الكتاب الذى ظهر ١٨٩٨ اى عندما بلغ السبعين من عمره أن السمة الأساسية لأية نظرية فلسفية كبرى أنها تعمم مجالا واسعا من الأفكار المهمة بحيث يستطاع شرحهـا لصبى ذكى فى الثانية عشر من عمره فيما لا يزيد عن ربع الساعة ! ولا أدرى مدى تقبل الفلاسفة لمثل هذا المفهوم ، ويضرب مثلا يقول فيه انه لو افترضنا أن غلاما خرج للنزهة ورأى ثورا مقبلا عليه فشعر بالهلع ، وبعد أن وصل الى داره حكى قصة ما حدث له ، وكيف أقبل الثور عليه وخفض من رأسه ونظر اليه شذرا ، وكيف اضطر الى الهروب وتعثر ثم استعاد توازنه ، وتسلق مرقى وشعر بالغبطة لنجاحه فى الهروب ، واذا أقـدم الصـبى على رواية هـذه الحدوته لوالديه ، فتأثرا بمشاعره وشعرا شعورا مماثلا لشعوره ، فانه يكون قد أبدع عملا فنيا ! • وأيضا اذا افترضنا انه لم ير بالفعل أى ثور ، ولكنه تخيل كيف سيشعر اذا بوغت بثور من الثيران ، واستعاد تذكر هذه المشاعر المتخيلة ، ثم روى الحكاية لوالديه فشاركاه نفس ما شعر به من شعور ، فان هذه التجربة تحسب أيضا من الأعمال الفنية •

أما اذا تصادف أن انحشر شخص ما فى غرفة مزدحمة ، وداس على الاصبع الكبير لقدم احـدى السيدات فدفعهـا الى التوجع من الألم وتأثر الآخرون بمشاعرها ، فان هذه التجربة تخرج عن نطاق مفهوم الابداع الفنى (لماذا ؟) لأن ما يترتب عليها من مشاعر كان تلقائيا ، وحدث فى نفس اللحظة التى وقعت فيها الواقعة • أما اذا تكررت التجربة ، دون أن يمس حذاؤه اصبع قدمها الكبير ، وخطر ببالها التظاهر بانه فعل ذلك ، وأرادت استغلال هذه الفعلة المصطنعة لاشراك جلسائها فيما شعرت به من ضيق ، واستعانت بصوتها وايماءاتها ، فاننـا نحتسب هذه التجربة ضـمن الأعمال الفنية • ويعتمد حكمنا على كيفية تعبيرها بالصوت والايماء ، فاذا نجحت فى التأثير فى مشاعر الآخرين ، اعتبر انجازها عملا فنيا ، واذا فشلت ايماءاتها فى تحقيق مقصدها ، كان معنى ذلك الاخفاق فى محاولة ابداع عمل فنى !

وهناك هدف يعتقد تولستوى أنه يتحقق عند من يتلقون العمل الفنى الواحد وهو التقاء شعورهم واتحاده ، اذا لم يكن هناك عداء بين جمهرة المتلقين ، أو شعور بالاغراب بينهم ، وهو

توحد شعورهم ، وزوال الاختلاف بين المشاعر الفردية التي كانت سائدة قبل تلقى العمل الفني • ويحدث ذلك عندما يستمعون الى احدى الحكايات أو يرون عرضا مسرحيا ، أو ربما مشاهدة صرح من صروح العمارة • والموسيقى غنية بالأمثلة المؤيدة لهذا التصور • وتسود البهجة الجموع التى توحد بينها تجربة تذوق العمل الفنى واستحسانه ، والتى تؤمن بقيمة الفن كوسيلة للقضاء على تنافر المشاعر ليس بين من يحضرون الحفل الموسيقى أو العرض المسرحي فحسب ، وانما بين البشر أجمعين اذا اعتقدوا أن العمل الفنى قادر على تحقيق ذلك (آمين) •

وتستند هذه النظرة على ما يجرى داخل الحفل الموسيقى • فكما تتناغم السطور اللحنية ، ويتحقق نوع من الانسجام بين الآلات الموسيقية بمختلف طبقاتها وألوانها ، والا سمى الأداء نشازا ، كذلك ، الحال بين جمهور المستمعين • ويعد المؤلف الموسيقى قد نجح فى تحقيق مهمته اذا عرف نوع النغمة التى يستعملها فى لحنه ، وعرف مدى ارتفاع طبقتها ، ومتى يتدرج فى الارتفاع أو الانخفاض ، ومن هنا نشأت أهمية الشكل الفنى •

ولا يؤيد تولستوى ما يقال عن استناد العمل الفنى على مهارات الصنعة • فلو صح ذلك وجب اعتبار المهارة فى أى نشاط انسانى فنا ، ولغدت الألعاب الرياضية وممارسة بعض الحرف فنونا ، غير أننا لا نعتبرها كذلك ، لأنها لا تؤثر فى مشاعرنا ، وتوفق بينها لو كانت متنافرة • ولما كانت مشاعرنا تؤثر فى أفكارنا ومعتقداتنا وأفعالنا وجميع جوانب حياتنا ، لذا يتوجب انتباه المسئولين الى قيمته وأهميته فى دفع عجلة التقدم ، وضرورة منحه مكانة مرموقة الى جانب العلم •

ورغم وفرة المراجع التى استعان بها تولستوى عند وضع كتابه ما هو الفن ؟ ، الا أنه قد اكتفى بالتركيز على الصور الدنيا من الأعمال الفنية ، أى التى ربما ناسبت مستوى الأطفال المستجدين فى تذوقه فحسب ، ولعله أدرك أن الأعمال الفنية الكبرى لابد أن تكون مثار خلاف عند متذوقيها • ونادرا ما يتوقع الفنانون النابهون الذين أبدعوا شوامخ فنية حدوث اجماع من متذوقى أعمالهم ، ولعلهم يخشون هذا الاجماع لأنه سيدل على مدى مستوى هذه الأعمال ، بل ويعتبرون تنوع

الأحكام وتعددهـا من دلائل عظمة ابداعهم ، لأن كل متذوق يراه من منظوره الخاص ، ومن مستوى ثقافى لا يلزم أن يتماثل هو ومستوى مبدع العمل الفنى ٠

وقبل أن يفاجئنا تولستوى بهذه الآراء الغريبـة التى استعار فكرتهـا الأساسية من نظرية المفكر الفرنسى أوجين فيرون ، ولم يكن يدرك احتمال انحراف نظرته وانتهائها عند هذه النتائج العجيبة ، نشر كتيبا آخر سماه « ماذا علينا أن نفعل ١٨٨٤ ـ ١٨٨٦ » وشن فى هذا الكتيب حربا شعواء ضد الفن والعلم على السواء ، وهاجم الشعار الذى ساد أوربا ـ وفرنسا بوجه خاص ـ فى هذه الحقبة ، والذى ينادى بأن العلم للعلم والفن للفن ٠

وقال : « أرجو ألا يظن اننى أهاجم العلم أو الفن فى ذاتهما لأننى أرى لهما نفس أهمية الخبز والماء ، بل ولعلهما أكثر ضرورة عندما يمثلان العلم الحق والفن الحق ، وعندما يسعى العلم للبحث عن الحقيقة الفعلية للبشر ، والفن الحق تعبير يعرفنا الطبيعة الحقة للبشر » ٠ ويعترف بما يعانيه الفنان وما يبذله من تضحيات ، لأن المشتغلين بالمسـائل الروحية يدفعون ثمنا باهظا فى سبيل أداء رسالتهم ، باعتبارهم يسعون لخير البشرية ، وينوبون عن الآخرين فى هذا السعى ، ويصححون لهم مفهومهم الخاطىء عن الفن كوسيلة للترفيه وقتل الوقت ٠ ويهاجم من يتباهون بابداع أعمال غير مفهومة للكافة ، وكأنهم يظنون أن أعمالهم ستكسب أى قيمة فنية بغير رضاء هذه الكافة ، وهل يظن أن عملا فنيا لا يفهمه تولستوى أو يتذوقه من أول تجربة تذوق جدير بالبقـاء ؟ فاذا كان تولستوى لم يفهمه ، فبالله عليكم من سيفهمه ؟ ٠ وأعلن الحرب على من يبدعون هذه الأعمال دون مبالاة بقيمتهـا الحقيقية ، ما دامت لا تتصف بالأوصاف التى حددها للعمل الفنى المدرسى ، أو العمل الفنى فى مسـتوى صـبى فى الثانيـة عشر ٠ وهذا مسلك متوقع من انسـان لم يتعايش مع حركة الفن المزدهرة فى القرن التاسع عشر ، صـحيح أنه عزف بعض صوناتات بيتهوفن الباكرة للبيانو ، ولكن هذا لا يعنى أن مستواها الفنى أرقى من مستوى صوناتاته الأخيرة ، أو أن رباعياته الوترية الناضجة التى كانت بمثابة وصيته الأخيرة للعـالم ، والتى رسمت اتجاه التقدم الموسـيقى حتى الآن ،

خزعبلات من صنع دجال أو نصاب يرتزق من سفاهة المتلقين ، لأن الشرط الأساسي لتقييم العمل الفني لا ينطبق عليها . ولا أظننا نرضى عن حكمه على فاجنر الذى حضر بعض عروضه الأوبرالية متأخرا ، واضطر الى مغادرة المسرح قبل انتهاء الفصل الثانى .

وكما قال رومان رولان الذى كان من أعظم المعجبين بتولستوى : ان مثل هذه الأحكام غير مستغربة من شخص لم تكتمل ثقافته الفنية ، وامضى ثلاثة أرباع حياته فى قرية صغيرة ، ولم يسمع فى عالم الفن التشكيلى عن أمثال مونيه وسيزان ممن عاصرهم ، بل اكتفى باقتناء لوحات دارجة لبعض المصورين المغمورين .

أما شكسبير فقد ألف كتابا كاملا لاثبات عدم أحقية نسبته الى الأدب . فماذا كان يريد هذا الرجل ؟ ان تتحول الموسيقى الى أناشيد للأطفال والاكتفاء بخرافات لافونتين . ولعل الأوفق لكل من ينوى قراءة تولستوى والاستمتاع بفنه أن يرجىء الاطلاع على نظرياته الى ما بعد ، مثلما فعل هو بالذات ، أو يعزف عن نشرها فى حياته كما فعل دوستويفسكى ، ولابد أن نلتمس لهما العذر اذا لمحنا من خلال كتاباتهما تلميحات للترويج لنظرية فكرية واجتماعية كانت تشغل بالهما ، لأن الأديب مفكر ، ومن ثم لن يستغرب احتواء نتاجه الأولى على فكر . ولكن القضية الأساسية تتركز فى كيفية تقديم هذا الفكر . ومن المعترف به أن دوستويفسكى كان الأنجح فى هذا المضمار ، لأنه لم يشعرك البتة بالانفصام بين فكره وابداعه الفنى . والأمر بالمثل فى حالة روائع تولستوى الكبرى التى بنى عليها مجده الفنى ، ولكنه بعد بلوغه السبعين تغير كما ذكرنا تغيرا جذريا ، وجعل الأدب فى خدمة معتقداته ومذهبه الجديد الذى يسميه بعض الكتاب « المسيحية التولستوية » . ولا شك أن هذه المرحلة تعتبر نموذجا للنكوص الأدبى .

ربما طالت هذه المقدمة التى حاولت أن لا أكرر فيها أى بينات سيتناولها الكتاب بافاضة ، واذا شعر أحدكم بالملل « فذنبى فى رقبة صديقى المرحوم يحيى حقى » . ولابد أن اعترف باننى مازلت مترددا فى الانتهاء الى رأى قاطع عن مدى تاثره بهذين الكاتبين العظيمين . فللوهلة الأولى تبدو الفروق

واضحة جلية بينه وبينهما ، فهو لم يؤلف روايات ضخمة كتلك التى اشتهرا بها • كما أنه لم يحاول وضع مذهب اجتماعى أو سياسى • وليس لديه شخوص يمكن مقارنتها بالشخوص الخالدة عند دوستويفسكى بالذات ، ولكنه اذا كان لم يتأثر بما لدى دوستويفسكى من قدرة فذة على التغلغل فى النفس الانسانية ، أو افتتان بالشخصيات الشاذة وما ترتكب من أفعال بعيدة عن المألوف ، الا أنه كان عاشقا للتاريخ ، ولتاريخ مصر والعرب بوجه خاص ، مما يقربه أحيانا من تولستوى ، وان كان لم يتماثل معه فى الالمام بالمعارك الحربية ومطاردة الأعداء فى حرب القرم ، ولم يكن لديه أرشيف كبير يجمع أهم الوثائق التى رجع اليها عند تأليف سفره الحرب والسلام • وفى اعتقادى أن يحيى حقى كان سيعترف بهذه الحقائق • اذ كان الرجوع الى الحق من أهم فضائله ، وهذه الاختلافات التى أشرنا اليها لا مناص من وجودها ، ولكن يحيى حقى تأثر بهذين الأديبين وبالأدب الروسى بوجه عام ، الى جانب تأثره بالأدب الأوربى فى بعض النواحى شديدة الأهمية مثل انسانية الأدب ، وعدم الشعور بازدراء الانسان البسيط المغلوب على أمره ، ونفوره من الاعجاب بالشخصيات المرفهة التى تحيا حياة صالونية ، ولها مغامرات تصلح للعروض السينمائية • فقد ترك هذه الناحية لغيره من الكتاب من رواد الأندية ، ولمن يتباهون بمغامراتهم الغرامية ، وعلاقاتهم السياسية والصحفية ، وبالنجوم اللامعة التى ستتألق عندما تتقمص من رسم من شخصيات نمطية •



دوستویفسکی

تمهيد لطبعة ١٩٨٠

هذا كتاب من تأليف أحد البراعم • ولقد كتب على غرار ما يحدث في كتب البواكير ، أى كمجرد خضوع للضرورة • اذ كنت مقتنعا بأن تولستوى ودوستويفسكى يتربعان على قمة عالية فى فن الرواية ، وأن تفوقهما يجر فى أذياله بعض نقاط تمس الأدب الغربى فى شموله ، ويثير تساؤلات حول مدى انتماء الرواية الروسية الى هذا الأدب ، بالاضافة الى ارجاع ما يعود ـ حتما ـ من تفضيل أحد الكاتبين على الكاتب الآخر الى ميل فلسفى وسياسى شامل • ولقد تأثرت تأثرا كبيرا بهاتين القضيتين ، وألفت هذا الكتاب مشاركة منى للآخرين فى هذه الحماسة الضرورية •

والآن وبعد أن مر واحد وعشرون سنة ، فاننى مازلت خاضعا لمثل هذا الاقتناع ، وان كنت الآن أقدر على زيادة ايضـــاحه • فما برحت ضخامة مبدعات تولستوى ودوستويفسكى لم تضاهى ، كما أعتقد ، وان وجب الاعتراف بما فى آية بروست العظيمة (*) من ذكاء وحدة بصيرة سيكلوجية وكشف فلسفى ، وهى مزايا تجعله محورا لا غنى عنه عند تصنيف مبدعى الرواية • ولقد تحدث ت•اس• اليوت عن كيف اقتسم دانتى وشكسبير عالمنا • ويبدو فى نظرى مارسيل بروست ممثلا لهذا الرأى ، لأنه عرف قدرا كبيرا من الشرور يتماثل هو وما عرف دانتى صاحب الكوميديا الالهية • ولم يكن نصيبه من الجلال والموسيقى بأقل مما جاء فى مسرحيات شكسبير الأخيرة •

وفضلا عن ذلك ، فلو أننى أعدت كتابة هذه الدراسة ، لما كان من المستبعد أن أبين وجود امكانات ـ وان كانت نادرة ومهوشة ـ للتطابق بين العالمين المتضاربين لتولستوى ودوستويفسكى ، مما يصعب أحيانا التفرقة بينهما • ويخطر ببالى فى هذا الشأن فرانس كافكا الذى تساوى

(*) A la recherche du temps perdu.

كتاب موت ايفان اليتش (لتولستوى) وكتاب رسائل من العالم السفلى (لدوستويفسكى) فى الهامهما لرؤياه · وأثبتت ميلودراما الجريمة والعقاب (لدوستويفسكى) أنها لا تختلف فى أثرها على النهوض بفكره من كتاب مدينة الجليد لتولستوى · وأود أن أشيد بوجه خاص بمدى دين كافكا لما سبقه من آثار عبقرية عند هذين الروسيين ·

وبعد أن ترجم كتابى الى لغات أخرى ، أثار الكثير من النقاش · واستفدت من نقادى بطبيعة الحال ، ولكننى ظللت غير نادم على أكثر النقاط اثارة للجدل فى العبارات المجازية التى استعملتها وقصدت بها تحقيق غاية عملية (ولم أهدف منها الى ما هو أكثر من ذلك) كما حدث فى اسطورة المدعى العام التى أوردها دوستويفسكى فى أواخر كتابه الاخوة كارامازوف · اذ كان التشابه بين التحايل القانونى المأسوى للمدعى العام وبعض القضايا الأساسية فى اللاهوت المعارض التى قدمها لنا تولستوى فى مرحلته الأخيرة غريبا وجوهريا معا · لقد كان استشعار دوستويفسكى لحركات الروح عند الآخرين شيئا فذا من ناحية الدقة والقدرة على الاستشراف · ونحن نعرف كيف اتصفت خواطره عن تولستوى بكثرتها وحدتها معا ، ولا تترك هذه الخواطر أكثر من آثار غير مباشرة على كتبه المنشورة ، ومن هنا جاءت أقرب الى الحدوس · وبوجه عام ، أستطيع القول بأننى مازلت مقتنعا باستمرار وجود أشياء مجهولة كثيرة عن معرفة كل من هذين العملاقين للآخر ، وعن الضغوط المتبادلة الأثر الذى أحدثته هذه المعرفة التى بدت كأنها لم تترك أكثر من أثر هزيل على منجزاتيهما ·

ولم تعد النصوص الأدبية الكبرى تظهر بمظهر الألعاب الكلامية المكتفية بذاتها · انها أشكال للحياة متجسمة فى شخص مؤلفيها فى الحقائق الروحية والفزيائية والاجتماعية للعصر بأكمله · انها ليست مجرد تلميحات داخلية تعسفية أشبه بتلميحات القطط عندما نقيدها فى أسرتها ، ولكنها افصاحات منطلقة خارج الفرد · ويرجع الاختلاف المميز الوحيد لها الى أنها تجرى داخل حجرة مغطاة بالمرايا ، وبها العديد من النوافذ · فقدرة الأدب الكبرى على تغيير وجودنا الشخصى والجماعى ، وعلى اعادة تشكيل تضاريس وجودنا ، واضحة وفى غير حاجة الى بيان · وتتساوى فى هذا الوضوح العملية التحويلية التى أحدثها الأدب العظيم فى الأجيال المتعاقبة من القرون التى استجابت اليه · بيد أن آخر مصدر لهذه القدرة ، ولهذه الطاقة الاشعاعية تتحديان أية اعادة صياغة عن طريق التحليل ، ومن ثم غدت الميزة الكبرى للنقد المفيد ـ وان كانت محدودة ـ هى القدرة على

التحدى ومواجهة خفايا المبدعات الكلاسيكية ، وأن تقوم فى ذات الوقت بانصاف هذه الخفايا ، ومنح عملية تجسيمها ما تستحق من تقدير · لقد ألفت كتاب « بين تولستوى ودوستويفسكى » لخدمة هذا الالتزام الدائم الاثارة للاحباط والحافل بالمفارقات · وأرجو أن تكون اعادة نشر هذا الكتاب قد جاءت فى وقتها المناسب ·

جـــورج ســـتاينر

جنيف ١٩٨٠

الفصل الأول

لابد أن يكون الشعور بالحب باعثا للنقد الأدبى ، فالقصـــيدة أو الدراما أو الرواية تستولى على ألبابنا على نحو واضح ، وان كان حافلا بالأسرار • وبعد أن ننتهى من قراءة العمل الأدبى نكتشف أننا لم نعد كما كنا عندما بدأنا الاطلاع عليه • واذا أردنا التشبيه بما يجرى فى مجال آخر قلنا أن من يتذوق احدى لوحات سيزان تذوقا صادقا يكتشف فيما بعد أنه أصبح يرى التفاحة أو الكرسى بطريقة جد مختلفة عن رؤيته لها قبل ذلك • اذ تنفذ الأعمال الكبرى للفن فى أعماقنا على نحو شبيه بالريح العاصفة التى تقتلع الأبواب وتفتحها على مصراعيها حتى يتقبل ادراكنا ما يحيط به ، وتقلب هذه الأعمال صرح معتقداتنا رأسا على عقب بتأثير قواها القادرة على اعادة تشكيل الأشياء • ونحن نسعى لتسجيل تأثيرها واعادة النظام الى ما تبعثر من أشلاء فى بيتنا المهتز ونرتبه فى نظام جديد • واعتمادا على شيء من غرائزنا الأولية للاتصال بالآخرين ، فاننا نعمل على تعريفهم بما فى تجربتنا من خصائص وقوى ، ونحثهم على الانفتاح الينا • وتنشأ أصدق محاولات النفاذ فى أعماق الآخرين التى باستطاعة النقد تحقيقها من محاولة الاستحثاث على هذا الوجه •

ان ما دفعنى الى الافصاح عن ذلك هو اتجاه الكثير من النقد المعاصر الى اتباع طريق مختلف • فكثيرا ما يعمد هذا الاتجاه الى دفن الأعمال التى ينقدها بدلا من أن يمتدحها عندما يركز على المضحكات ومثيرات السخرية والارتبـاك ، وما يتصف بتعقده • ولا جدال ان هناك قدرا كبيرا من الأعمال الفنية تحتاج الى الدفن لو أريد الحفاظ على صحة اللغة والمعقولية ، لأنها ــ وما أكثرها ــ بدلا من أن تثرى وجداننا ووعينا ، وبدلا من أن تكون ينبوعا ترتوى منه حياتنا ، فانها تلوح لنا باغراء السهولة والضخامة والتحليق عاليا السريع التطاير • بيد أن مثل هذه الكتب تناسب حرفة المعقب الذى يعمل بالحاح الضرورة ، ولا تصلح لفن الناقد المتأمل الذى يعيد خلق ما يقرأ • نعم هناك أكثر من مائة كتاب عظيم ، بل وأكثر من ذلك ، ولكن هذا العدد ليس من الأعداد التى لا تستنفد • فخلافا لما يحدث

فى حالة المعلق الأدبى أو مؤرخ الأدب يتعين أن يعنى الناقد بآيات الأدب وحدها • فليست أول مهامه التفرقة بين الكتاب الصالح والطالح ، ولكن مهمته تتركز على التمييز بين الحسن والأفضل •

هنا أيضا يجنح الرأى الحديث الى اتباع نظرة أبعد اختلافا ، بعد أن فقد من تأثير فقدان ركائز النظام الحضارى والسياسى الوطيد الثقة الرصينة التى ساعدت ماتيو أرنولد الى الاشارة فى محاضراته عن ترجمة هوميروس الى « الشعراء الخمسة أو الستة العظام فى العالم » • وعلينا ألا نطرح القضية على هذا الوجه • فلقد غدونا نسبيين ندرك بصعوبة أن مبادىء النقد ما هى الا محاولات لفرض تعاويذ مقتضبة للتحكم فى التقلبات الموروثة فى الذوق • فبعد أن ابتعدت أوربا عن احتلال مركز الصدارة فى التاريخ ، أصبحنا أقل تيقنا من الاقتناع بأهمية التراث الكلاسيكى الغربى كركيزة ذات شأن ، وتراجعت آفاق الفن فى المكان والزمان الى موضع يتعذر ادراكنا لموضعها • فلقد نهل من الفكر الشرقى عملان شعريان من أفضل الأعمال تمثيلا لعصرنا (*) ، وكم تبدو لنا أقنعة الكونجو وهى تحدق فى وجوهنا فى لوحات بيكاسو ، بعد أن حرفت تحريفا مقصودا معبرة عن الغل الكامن فى نفوسنا • فلقد ألقت حروب ومجازر القرن العشرين بظلالها على عقولنا ، ونشأنا وترعرعنا ونحن نشعر بالسؤم من تراثنا •

ولكن علينا ألا نستسلم بعيدا لهذه الظاهرة • اذ تكمن فى تجاوزات النظرات النسبية بذور الفوضى • ويتوجب على النقد أن يذكرنا بحسبنا ونسبنا العظيمين وبالتراث الذى لا يضاهى للملاحم العظمى التى انطلقت من هوميروس ومن جاءوا بعده حتى ميلتون ، وبنفائس دراما أثينا والدراما الاليزابثية والكلاسيكية الجديدة (فى القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر) ، وبأساطين الرواية • ويتعين أن يعرفنا النقد أنه حتى اذا صح القول بأن هوميروس ودانتى وشكسبير وراسين لم يعد لهم الحق فى الوصف بأنهم أعظم شعراء العالم عن بكرة أبيه ، بعد أن نما هذا العالم ، ولم يعد من السهل تحديد من هو الأعظم ــ الا أنهم مازالوا يعتبرون أعظم الشعراء فى ذلك العالم الذى انتهلت منه حضارتنا قوتها الدافعة وحيويتها ، وأن عليها أن تصمد حتى لو تعرضت للخطر فى سبيل الدفاع عنه • وبعد أن اصر المؤرخون على الايمان بالتنوع اللامتناهى للمسائل الانسانية ، ودور المؤثرات الاجتماعية والاقتصادية نزعوا الى استحثاثنا على استبعاد التعاريف القديمة ومقولات المعانى الممتدة الجذور فى أعماق التاريخ • فهم يتساءلون كيف نستعمل مصطلحا واحدا للدلالة

(*) The Waste Land لاليوت و Cantos لايزرا باوند •

على الالياذة ، وأيضا على الفردوس المفقود (لميلتون) ، مع ما بينهما من فاصل زمنى يمتد زهاء ألف عام من الوقائع التاريخية ؟ • وهل ستعنى كلمة تراجيديا نفس الشيء لو استعملت بلا تفرقة للدلالة على انتيجونا لسوفوكليس والملك لير لشكسبير وفيدرا لراسين ؟

وللاجابة عن ذلك نقول ان قدرات الفهم على التمييز وعاداته تمتد الى ما هو أعمق من الزمان وصرامته • فالتقاليد والتموجات العميقة العريضة للوحدة لا تقل حقيقة عن الاحساس بالفوضى والزوابع التى أطلقت العصور المظلمة الجديدة لها العنان • فلنسمى اذن الملحمة بالشكل الخاص بالوعى الشاعرى الذى تتركز عليه لحظة من لحظات التاريخ أو عالم من الأساطير الدينية • فباستطاعتنا أن نعرف التراجيديا (المأساة) بأنها رؤيا للحياة تستمد مبادئها فى المعنى من تذبذب وضع الانسان ، أو مما وصفه هنرى جيمس « بمخيلة الكوارث » (*) • ولن يستطيع أى تعريف من التعريفين تحقيق غايته ، والاتصاف بالشمول ، أو بأنه جامع مانع ولكنهما يثبتان كفايتهما لتذكرتنا بوجود تقاليد عظمى وبوجود همزة وصل تصل بين هوميروس ويتس واسخيلوس وتشيكوف • ويتوجب على النقد الرجوع الى هذا الاتجاه بعد شعور بالتوقير والاحساس بأن الحياة مستمرة فى تجديد نفســـها •

وفى الحاضر ثمة حاجة ملحة تدعو الى مثل هذه العودة • فاذا نظرنا حولنا سنرى ازدهارا لنوع جديد من الأمية • انها أمية القادرين على قراءة الكلمات القصـــيرة أو الكلمات الدالة على الكراهية والبهرجة ، ولكنهم يعجزون عن ادراك معنى الكلام عندما يتجه الى الحديث عن الجمال أو الحق • ولقد كتب أحد جهابذة النقد الحديث يقول : « كم أود أن أؤمن بوجود برهان واضح للحاجة فى مجتمعنا بالذات أكثر من أى وقت مضى لقيام كل من العالم والناقد بدور هام : انه الدور الخاص باعداد جمهرة القراء ، حتى يصبحوا قادرين على الاستجابة للعمل الفنى ، أى القيام بدور الوسيط (١) » • فعليه أن لا يصدر أحكاما أو ينزع الى الشرح ، ولكن عليه الاضطلاع بدور الوسيط ، اعتمادا على حب العمل الفنى ، بلا شك • ولن تستطيع هذه الوساطة أن تتحقق الا اذا استندت على الادراك المضنى المستمر للفاصل الذى يفصل بين مهمته ومهمة الشاعر • انه الحب الذى يكتسب صفاءه من خلال المرارة • ان هذا النقد يبحث عن معجزات العبقرية الخلاقة ، ويدرك مبادىء الوجود ويعرض هذه المكتشفات على الكافة ، وان كان يعرف أنه لم يقم بأى دور – أو قام بمعنى أصبح بأتفه دور – فى خلقها الفعلى •

(*) Imagination of disaster.

(١) The Lion & the Honeycomb : R. P. Blackmur • نيويورك ١٩٥٥

هذه الخصائص أراها تمثل اتجاهات ما نستطيع تسميته بالنقد القديم للتفرقة ـ جزئيا ـ بينه وبين الدراسة السائدة والمعروفة باسم النقد الحديث • ويتولد النقد القديم من الاعجاب ، وأحيانا لا يتمعن فى النص ذاته سعيا وراء الهدف الأخلاقى ، ويرى أن الأدب لا يوجد منعزلا ، ولكنه يقوم بدور المحور فى المسرحية فى علاقته بالتيارات التاريخية والسياسية • وفوق كل ذلك ، فان النقد القديم يتميز بروحه الفلسفية من ناحية المدى والمزاج ، ويتبع فى تطبيقاته العامة الاعتقاد الذى حدد معناه جان بول سارتر فى مقاله عن فوكنر عندما وصف تقنية الرواية بأنها تردنا « الى ميتافزيقية الروائى (*) » • ففى الأعمال الفنية تساعد ميثولوجيات الفكر والمحاولات البطولية للروح الانسانية فرض النظام على فوضى التجربة ، وتضفى عليها مظهرا واضح الملامح • وعلى الرغم من عـــدم انفصـــال المضمون الفلسفى عن الشـــكل الاستاطيقى ، فان تضمين المعتقدات أو الخواطر فى القصيدة تتبع فى فاعليتها مبادىء خاصة بها • وهناك أمثلة عديدة للفن الذى يسوقنا الى الناحية العملية أو الى الايمان اعتمادا على ما ينقله من أفكار • ولم ينتبه النقاد المعاصرون ـ باستثناء الماركسيين ـ دوما الى هذا السبيل •

وللنقد القديم انحرافاته أو أوجه نقصه : فهو ينزع الى الاعتقاد بأن أعظم شعراء فى العالم كانوا مرغمين اما الى الاذعان لسر الاله أو التمرد عليه• فهناك درجات للنوايا وللقدرة الشـــاعرية ليس بمقدور الفن الدنيوى بلوغها ، أو لم يهتد اليها حتى الآن ـ على أقل تقدير • فالانسان كما يؤكد مالرو فى كتابه صوت الصمت محصور بين محدودية الموقف الانسانى ، ولا محدودية النجوم ، وليس بامكانه ادعاء القدرة على الحصول على شرف تجاوز حدوده الا عن طريق آثاره العقلية ومبدعاته الفنية ، ولكنه عندما يفعل ذلك فانه يحاكى وينافس القدرات التشكيلية للالهة ، ومن هنا فثمة مفارقة دينية كامنة فى صميم عملية الخلق الفنى • فليس هناك من هو أكثر من الشاعر اقترابا من صورة الاله أو أكثر نزوعا لتحديه بالتبعية • ولقد قال لورنس : « أشعر دائما وكأننى أقف عاريا أمام نيران الله جل جلاله حتى تنفذ من خلالى • ويا له من شعور مريع • فلابد أن يتحلى المرء بالقدرة على التدين حتى يغدو فنانا (٢) » • ولعل هذا الشرط لا ينطبق فى أغلب الظن على مقومات الناقد الصادق •

هذه هى بعض القيم التى أنوى تحميلها لهذه الدراسة الخاصـــة بتولستوى ودوستويفسكى • اذ يعد الاثنان أعظم الروائيين • اذ تتصف

(*) A la metaphysique du romancier.

(٢) رسالة من D. H. Lawrence الى Ernest Collings فى ٢٤ فبراير ١٩١٣ • رسائل D. H. Lawrence نيويورك ١٩٣٢ •

جميع الانتقادات ـ فى الحق ـ بدجماطيقيتها · ويتميز النقد القديم فى واقع الأمر فى اتباعه صراحة هذا المبدأ ، وبميله لصيغ التفضيل ، وكان فورستر قد كتب يقول : « لا وجود لكاتب انجليزى قد تماثل هو وتولستوى فى العظمة ـ يعنى قد قدم صورة كاملة لحياة الانسان فى تصرفاته اليومية وجوانبه البطولية · ولم يسبق لأى روائى انجليزى ان اكتشف كوامن النفس الانسانية على نحو ما فعل دوستويفسكى (٣) » · وليس حكم فورستر بحاجة للاكتفاء بتطبيقه على الأدب الانجليزى ، لأنه يحدد الصلة بين تولستوى ودوستويفسكى وفن الرواية فى جملته · على أن مثل هذا الحكم اذا تأملنا طبيعته سنرى عدم امكان برهنته · فلعله يبدو مقبولا « لأذاننا » فحسب · وتتواءم الروح التى نشعر بها عند الاشـــارة الى هوميروس وشكسبير هى والروح التى نشعر بها فى حالة تولســـتوى ودوستويفسكى · فباستطاعتنا الجمع فى حديثنا بين الالياذة (لهوميروس) والحرب والســلام (لتولستوى) وبين الملك لير (لشكسبير) والاخوة كارامازوف (لدوستويفسكى) · فالأمر اذن يتسم بالبساطة والتعقيد معا · على اننى اكرر القول بأن مثل هذا الحكم لا يخضع لأى برهان عقلى · فليست هناك وسيلة يمكن تصورها لاثبات خطأ من يضع رواية مدام بوفارى فى منزلة أسمى من أنا كارينينا ، أو من يرى صلاحية مقارنة رواية السفراء لهنرى جيمس من ناحية المكانة والســمو برواية الممسوس لدوستويفسكى ، أو لاثبات افتقار الناقد « للأذن » ، التى تساعده على ادراك بعض المقامات الموسيقية الأدبية الأساســية · غير أن مثل هذا « الصمم النغمى » لا يمكن التغلب عليه اعتمادا على الحجج المنطقية · (فهل هناك من كان قادرا على اقناع نيتشه ـ وهو من أرجح العقول التى تناولت الكلام عن الموسيقى ـ بأنه قد زل وأخطأ عندما اعتبر بيزيه أعظم من (فاجنر) !؟ · وعلاوة على ذلك ، فليس هناك ما يدعو الى الأسف « لتعذر برهنة الأحكام النقدية · فلما كانت هذه الأحكام قد خلقت مأزقا للفنانين ، وقدر للنقاد التعرض لجانب من مصير كاساندرا (*) ، لأنهم عندما يرون الأشياء فى صورة أوضح ، فانهم لا يملكون الوسائل التى تساعدهم على اثبات صحة رأيهم ، وأنهم بحاجة الى تصديق ما يقولون · ولكن كاساندرا كانت على صواب ·

ومن ثم فدعونى أؤكد اقتنـــاعى الذى لا يتزعزع بأن تولســـتوى ودوستويفسكى يحتلان الصدارة بين الروائيين · فهما يتفوقان من ناحية

---

(٣) Aspects of the Novel : E. M. Forster (نيويورك ١٩٥٠)

(*) كاسندرا فى الأساطير اليونانية هى ابنة بريام · ولم يذكر هوميروس اى شىء عن اتصافها بالنبوة · ووصفت بأنها كانت اجمل بنات بريام ، وانها اول من رأى جثمان هكتور ، بعد اعادته الى داره ·

شمولية رؤيتهما والقدرة على تجسيم هذه الرؤية · ولعل لونجينوس كان قادرا على التحدث عن الجلال · ولقد امتلك تولستوى ودوستويفسكى ناحية القدرة على استعمال كلمات اللغة فى انشاء « وقائع » تجمع بين التأثير الحسى والتشخص ، وان كانت منغمسة فى خضم الحياة وأسرار الروح · ان هذه القدرة هى التى ارتكز عليها ماتيو أرنولد عند اختياره « لاسمى شعراء العالم » ، بيد أنه بالرغم من تفرد أديبينا من ناحية اتساع الأبعاد التى تبين لنا عندما نذكر رقعة الحياة التى جمعت بينها روايات مثل الحرب والسلام وآنا كاريننا والبعث والجريمة والعقاب والأبله والممسوس والاخوة كارامازوف ، فاننا سندرك كيف حقق تولستوى ودوستويفسكى التكامل لازدهار الرواية الروسية فى القرن التاسع عشر · ان هذا الازدهار الذى سأبحث أحواله فى هذا الفصل الاستهلالى قد يبدو أنه يمثل جانبا من جوانب الانتصار فى تاريخ الأدب الغربى · أما الجانبان الآخران فيخصان عهد الدراميين الأثينيين وأفلاطون وعصر شكسبير · ففى هذه الحالات الثلاث خطا العقل الغربى خطوة الى الأمام وسط الظلمات اعتمادا على حدوسه الشعرية · وفيها تجمع جانب كبير من النور الذى توافر لنا عن طبيعة الانســـان ·

ولقد ألفت كتب أخرى وسيؤلف العديد من الكتب عن الحياة الدرامية والدور الألمعى لتولستوى ودوستويفسكى وعن مكانتيهما فى تاريخ الرواية ودور أرائهما فى السياسة واللاهوت فى تاريخ الأفكار · وبعد أن تضخمت روسيا واعتنقت المذهب الماركسى حتى بدت أشبه بالامبراطورية ، فاننا أصبحنا مرغمين على تذكر الطابع النبؤى للفـــكر عند تولســـتوى ودوستويفسكى · غير أن الحاجة تدعو عند تناول هذه المسألة الى اتباع نظرة تجمع فى ذات الوقت بين زيادة الضيق والوحدة · فلقد مر ما يكفى من وقت بحيث أصبحنا قادرين على ادراك عظمة تولستوى ودوستويفسكى من منظور التقاليد العظمى · ولقد طالب تولستوى بأن تقارن أعماله بأعمال هوميروس بعد أن تفوقت آيتاه : الحرب والسلام وآنا كارينا على رواية جويس فى تجسيمها لبعث صورة الملحمة ، وفى اعادة احيائها فى عالم الأدب للتناسق اللونى والأساليب السردية وأشكال الافصاح التى تضاءل استعمالها فى عالم الشعر الغربى بعد عصر ميلتون · ولكن البحث عن لماذا حدث هذا ؟ ، وتبرير الباحث لملكاته النقدية لتعرفه المباشر وغير المتجانس للعناصر الهومبرية فى الحرب والسلام يحتاج الى قراءة تتصف بشىء من الرقة والدقة · وفى حالة دوستويفسكى هناك حاجة مشابهة الى نظرة أكثر تدقيقا · فلقد اعترف بوجه عام ان عبقريته كانت ذات منحى درامى ، وباتصافه فى مجالات هامة بأنه كان أعظم من جمعوا بين النظرة الشمولية والمزاج الدرامى الفطرى منذ شكسبير (وهذه مقارنة ألمح اليها دوستويفسكى ذاته) · غير أنه لم يتيسر تتبع أوجه القرابة العديدة بين

تصور دوستويفسكي للرواية وتقنيات الدراما الا بعد نشر وترجمة عدد لا بأس به من مسودات دوستويفسكي ومذكراته ـ وهي مراجع سوف أستعين بها على نطاق واسع • فلقد تعرضت فكرة المسرح ـ كما حددها فرانس فيرجوسن ـ لحالة من التدهور الحاد بعد ظهور مسرحية فاوست لجوته ، اذا قصرنا كلامنا على التراجيديا • وبدا التسلسل الذى يردنا من حيث أوجـــه القرابة التى يمكن ادراكها ، الى اسخيلوس وسوفوكليس وأوربيد ، وكأنه قد تعرض للتصدع • بيد أن رواية الاخوة كارامازوف لها جذور عميقة تمتد الى عالم الملك لير • وبوسعنا أن نلحظ فى الرواية عند دوستويفسكي الاحساس المأسوى بالحياة على النحو العتيق فى صورة مستحدثة تماما ، ومن ثم يمكن وصف دوستويفسكي بأنه أحد عظماء الشعراء التراجيديين •

كثيرا ما تستبعد شطحات تولســـتوى ودوستويفسكي من نظريات السياسة واللاهوت ودراسة التاريخ باعتبارها من شواهد شذوذ العبقريات أو باعتبارها أمثلة لما يصيب العقول الكبيرة من فقدان للبصيرة • وعندما حدث انتباه جاد الى هذه الجوانب فطن الباحثون الى وجوب التفرقة بين دور الفيلسوف ودور الروائى • غير أنه فى الفن الناضج ينظر الى التقنية والميتافزيقا على أنهما مظهران لوحـــدة واحـــدة • فعند تولســـتوى ودوستويفسكي ـ كما نستطيع أن نفترض ـ وعند دانتى ، الشـــعر والميتافزيقا والنزوع نحو الابداع الأدبى ونحـــو المعرفة المنهجية يتمان بالتناوب ، وان كانا يبدوان كاستجابة غير منفصلة لضغوط التجربة • وهكذا انصهرت الخواطر اللاهوتية ورؤى العـــالم عند تولســـتوى فى رواياته ، وحكاياته ، فى بوتقة الايمان والاقتناع ، ومن ثم يمكن وصـــف رواية الحرب والسلام بأنها قصيدة تاريخية ، ولكنها تمثل التاريخ بعد تسليط الضوء عليه من زاوية خاصة ، أو بمعنى أصح ، بعد رؤيته من خلال التعتيمية التى أضفتها عليه حتمية تولستوى • وبالمثل فان بويتيقا الرواية والأسطورة الخاصة بالمسائل الانسانية التى قدمها تبدو مستساغة لفهمنا • ولم يلتفت الى ميتافزيقا دستويفســكي الا فى وقت متأخر ، ودرست دراسة وثيقة ، واتضح أنها تمثل ارهاصات للمذهب الوجودى الحديث • غير أنه لم يبذل الا القليل من الجهد لفهم كيفية التفاعل بين الرؤى المسيانية والخاصة بسفر الرؤى والصيغ الفعلية لحرفة تأليف الرواية • فكيف اقتحمت الميتافزيقا الأدب ؟ وما الذى حل بكليهما عندما حدث ذلك ؟ • وسنخصص الفصل الأخير من الكتاب لهذا الموضوع ، كما تمثل فى روايات مثل آنا كارينا والبعث والممســـوس والاخوة كارامازوف •

ولكن ما الذى دفعنى الى الجمع بين تولستوى ودوستويفسكى ؟ والرد على ذلك اننى أسعى لبحث منجزاتهما ، وتحديد طبيعة عبقريتهما من خلال ما بينهما من تباين · ولقد كتب الفيلســـوف الروسى برديبف يقول : « بالاستطاعة تحديد نمطين ونموذجين للروح الانسانية · فهناك نموذج يميل الى روح تولستوى ، ويميل نموذج آخر الى دوستويفسكى (٤) » · وتثبت التجربة صحة هذه النظرية · وبوسع القارىء أن ينظر اليهما على أنهما سيدا الرواية ، يعنى باستطاعته أن يكتشف فى رواياتهما التصوير الوافى الفاحص للحياة · غير أنك اذا ألححت عليه وازددت اقترابا منه ستراه يختار بينهما · فاذا أخبرك أيهما يفضل ولماذا ، سيكون بمقدورك ــ كما أعتقد ــ أن تنفذ الى أعماقه ومعرفة كنه طبيعته · والاختيار بين تولستوى ودوستويفسكى ينبىء بما سيصفه الوجوديون بالالتزام ، لأنه يلزم الخيال بالمفاضلة بين تفســـيرين متعارضين تعارضا جذريا لمصـــير الانسان · فاذا استشهدنا ببيرديبف مرة أخرى سنراه يقول ان تولستوى ودوستويفسكى يمثلان « خلافا لا حل له » يقف فيه تصوران رئيسيان للوجود كل منهما فى مواجهة الآخر · وتمس هذه المواجهة بعض الثنائيات السائدة فى الفكر الغربى التى تمتد جذورها الى محاورات افلاطون ، وان كانت ذات صلة وثيقة على نحو مأسوى بالحرب الأيديولوجية الدائرة فى عصرنا · فالاتحاد الســوفيتى يطبع سنويا ملايين النســـخ من روايات تولستوى ، ولكنه لم يصدر كتاب الممسوس لدوستويفسكى الا فى عهد قريب ·

ولكن هل تصح المقارنة بين تولستوى ودوستويفسكى ؟ وهل يزيد تخيل حدوث حوار بين عقليتهما ودراية كل منهما بالآخر عن أكثر من مجرد خرافة من صنع مخيلة الناقد ؟ ان العوائق الأساسية لمثل هذا التوسع فى المقارنة ترجع الى الافتقار الى المادة والتفاوت فى درجة ما هو متوافر منها · فمثـــــلا لم تعد فى حوزتنا الاسكتشـــــات التى رســـــمت لمعركـــة انجيارى ، ومن ثم فليس بمقدورنا المباينة بين ميكلانجلو ودافنشى عندما شغلا بالتنافس على الاختراع · غير أن الوثائق المتعلقة بتولســـتوى ودوستويفسكى وفيرة · فنحن نعرف كيف نظر كل منهما للآخر ، وماذا عنت آنا كارينينا لمؤلف الأبله · وفضلا عن ذلك ، فاننى أشك فى وجود أى تلميح مجازى أو رمزى للمواجهة الروحية بين دوستويفسكى وتولستوى فى رواياته الرؤيوية · فلم يكن بينهما أى تنافر فى المكانة · اذ كان الاثنان من المردة · ولقـد كان القراء فى أواخر القـرن السابع عشر هم ــ فيما

---

(٤) N. A. Berdiaev : L'Esprit de Dostoievski ترجمة A. Nerville باريس ١٩٤٦ ·

يحتمل — آخر من رأى شكسبير كشخصية تصلح للمقارنة بأقرانه من مؤلفي الدراما · ولكنه يحتل الآن مكانة مرموقة في تقديرنا · ونحن عندما نحكم على مارلو أو جونسون أو وبستر ، نضطر الى النظر اليهم من خلال منظار رمادي يحجب عنا نور الشمس الساطعة (يقصد شكسبير) ، ولكن هذا الرأى لا يصح عن تولستوى ودوستويفسكى · فهما يزودان مؤرخ الأفكار والناقد الأدبى بحالة من حالات الاقتران الفذة كالتى نصادفها في الكواكب المتجاورة المتساوية في حجمها ، والتى تتعرض للاضطراب من تأثير مسار كل منهما على مسار الآخر ، انهما يستعصيان على أية مقارنة ·

وعلاوة على ذلك ، فلقد كانت بينهما خلفية مشتركة · فتصورهما لله وخواطرهما في النواحى العملية من المتعذر التوفيق بينها ، ولكنهما كتبا بنفس اللغة وفي نفس اللحظة الحاسمة في التاريخ · ولاحت بعض مناسبات كادا يقتربان فيها من اللقاء ، ولكنهما في كل مرة كانا يتراجعان خشية من حدوث بعض الهواجس المنذرة ، ووصف الناقد ميرشوفسكى الذى عرف بآرائه الهوائية التى لا يوثق بها — وان كان من الشهود الذين يساعدون على الاستنارة — تولستوى ودوستويفسكى بأنهما أكثر الكتاب تعارضا :

« لقد قلت متعارضين ، ولم أقل متباعدين ، لأنهما طالما التقيا مثلما تتلاقى الأطراف البعيدة (٥) » ·

وسيتسم الكثير مما سيجىء فيما بعد في هذا الكتاب بالميل نحو التقسيم في محاولة للتفرقة بين الشاعر الملحمى والشاعر الدرامى وبين العقلانى وصاحب الرؤى ، والمسيحى والوثنى · بيد أن هناك مساحات من التشابه وأوجه القرابة بينهما ، بحيث بدا الخصام بين طبيعتهما وكأنه بالغ التطرف ، وسأبدأ الكلام بعد أن أوضحت هذه النقاط ·

٢

أولا : هناك الضخامة ورحابة الأبعاد التى صالت فيها عبقريتهما وجالت ، اذ تتميز روايات الحرب والسلام وآنا كارينينا والبعث والأبله والممسوس والاخوة كارامازوف بطولها المفرط · أما موت ايفان اليتش لتولستوى ورسائل من العالم السفلى لدوستويفسكى فانها قصص طويلة أو نوفيلات (بوضع ثلاث نقاط فوق الفاء) تقترب من الشكل الكبير ·

Tolostoi as Man and Artist : D.S. Merzhkovsky with an essay on Dostoivski. (لندن ١٩٢٢) ·

ونحن نجنح الى استبعاد هذه الحقيقة ونصفها بأنها من المصادفات باعتبارها من الملاحظات العابرة الدارجة · بيد أن طول الرواية عند تولستوى ودوستويفسكى كان ضرورة لازمة من أجل الأهداف التى سعى الأديبان لتحقيقها · انها خصيصة مميزة لرؤياهما ·

ومشكلة حجم العمل الأدبى مراوغة · غير أن الاختلاف فى الطول فحسب بين مرتفعات وزرنج وموبى ديك لميلفل ، وبين الآباء والأبناء لتورجنيف وأوليزس يدفعنى الى الانتقال من النقاش حول التباين فى التقنية الى ادراك ما هناك من اختلاف كامن فى الاستاطيقا والمثل · فحتى اذا اكتفينا بالنظر فى الأنماط الأطول من الروايات النثرية ، فاننا سنرى هناك حاجة الى التفرقة · ففى قصص توماس ولف أثبت طول القصة مدى ما فيها من حيوية وامتلاء ، والاخفاق فى التحكم فى المادة الوفيرة ، والتفكك وسط المعجزات المدهشة للغة · واتصفت رواية كلاريسا بفرط طولها ، لأن صمويل ريتشاردسون كان يترجم البناء الملىء بالأحداث والمفكك الأوصال الذى يرجع الى تقاليد البيكارسك (*) الى لغة جديدة ومفردات مختلفة تناسب التحليل النفسى · ونحن ندرك عندما نتأمل الأشكال الهائلة لموبى ديك (لميلفل) ليس فقط التوافق الكامل بين الموضوع وأسلوب التناول ، وانما أيضا أسلوبا فى السرد يرتد الى سيرفانتز · انه فن الاستطراد · وتصور « الرومان فليف » (**) وقصص السرد التاريخى المتعددة الأجزاء لبلزاك وزولا وبروست وجيل رومان القدرة الكامنة فى الاسهاب والاطالة فى جانبين : الأول ــ الايحاء بالروح الملحمية ، وكوسيلة لنقل الاحساس بالتاريخ · ولكن حتى فى نطاق هذه الفئة (التى برع فيها الفرنسيون) ، فان علينا أن نفرق بين الصلة بين الروايات المستقلة فى الكوميديا الانسانية (لبلزاك) التى لا تعد بأى حال هى بعينها الصلة بين الأعمال المتتابعة فى سفر مارسيل بروست (البحث عن الزمان المفقود) ·

فاذا تأملنا فى الاختلاف بين القصائد الطويلة والقصائد القصيرة ، سنرى أن ادجار آلان بو قد رأى احتمال ضم النوع الأول بعض فقرات ممطوطة مملة واستطرادات وجمل غامضة دون أن يفقد هذا النوع مميزاته الأساسية · ومع هذا ففى مقابل ذلك ليس فى مقدور القصيدة الطويلة تحقيق الهدف البعيد عن الوهن : التماسك الذى تتميز به القصيدة الليريكية

(*) من الكلمة الاسبانية Picaro بمعنى الافاق وتعنى هنا فئة الرومانسات التى تتناول حياة الافاقين والأوغاد ·

(**) Roman-fleuve مسلسل متواصل من القصص ، قد تكون كل منها متكاملة فى ذاتها · ومن أشهر صورها المسلسلات التى تدور حول الحياة الروحية لشخصية واحدة كما هو الحال فى رواية جان كريستوف لرومان رولان ·

القصيرة • وليس بامكاننا تطبيق نفس القاعدة على القصة النثرية • ويرجع الاخفاق الذى صادفه دوس باسوز الى كونه اخفاق تفاوت • ومن جهة أخرى ، فقد جاء تشابك الأحداث محكما في دورة قصص بروست وأيضا فى المنمنمة المتألقة التى أبدعتها مدام دى لافايت : الأميرة دى كليف •

ولوحظت جسامة حجم روايات تولستوى ودوستويفسكى من البداية • وتعرض تولستوى للوم ، وما زال يوجه له اللوم الى الآن للفقرات الفلسفية المحشورة فى رواياته ، ولاستطراداته الوعظية ولعزوفه الملحوظ عن تقديم موضوع روائى أو فكرة روائية ذات نهاية • وشبه هنرى جيمس هذه النوعية بالوحوش الجســيمة المفككة الأوصال • وحدثنا النقاد الروس عما اتصفت به روايات دوستويفسكى من طول مفرط ، والذى يرجع غالبا الى أسلوبه المجهد والسعى نحو التألق وتردد الروائى حيال شخوصه ، ولأنه كان يكتب وكأنه يعمل حساب ما سيتقاضاه من أجر عن كل ورقة يكتبها • وتعكس رواية الأبله ورواية الممسوس مثل نظائرهما فى العصر الفيكتورى اقتصــاديات المسلسلات • وكثيرا ما أرجع القراء فى الغرب الفضفضــة عند العلمين الكبيرين الى كونهــا ســمة روســية تناظر على نحو ما الضخامة الجغرافية لروسيا • ويالها من فكرة حمقاء ، لأنها تتناسى مثلا عليا فى الايجاز مثل بوشكين وليرمنتوف وتورجينيف •

ولو تأملنا هذه الناحية سيتضح لنا أن الاسهاب قد بدا لتولستوى ودوستويفسكى عــلامة دالــة على التحرر ، الذى تميزت به حياتهما وشخصيتهما ، وأيضا نظرتهما لفن الرواية • فكان تولستوى ينشىء أحداث رواياته على لوحة كبيرة تتناسب مع ضخامة بنيانه وتوحى بوجود صلة بين تكوين الزمان فى الرواية وانسياب الزمان فى حركة التاريخ •••• وتعكس الجسامة عند دوستويفسكى أمانته فى ذكر التفاصيل والنظرة الشاملة التى تحيط بما لا حصر له من دقائق الايماءات والأفكار التى تراكمت وتصاعدت وتلاحمت لصنع الدراما •

وكلما تمعنا فيما حققه الروائيان ازداد ادراكنا مدى التزام أعمالهما فى انجازهما بنفس المعيار •

ومن المعروف أن تولستوى قد اشتهر بحيوية فائقة وقوة جسدية شبهت بقوة الدب • وعرف أيضا ببطولاته وقوة شكيمته وقدرته على التحمل ، أى بفرط الحيوية والمثابرة • وصوره معاصروه من أمثال ماكسيم جوركى كغول يصول ويجول ويدب على الأرض فى جلال يذكرنا بالعصور الغابرة ، وبدا حتى فى شيخوخته فى مظهر قريب من الفانتازيا وبخاصة فى خواطره الغامضــة التى وصــفت بالزندقة والابتعاد عن المســيحية التقليدية • فعندما اقترب من عقده التاسع كان ما زال محتفظا بمظهره

المهيب ، واستمر يكد ويجتهد حتى النهاية دون أن ينحنى محتفظا بروحه العدوانية والأوتوقراطية • وكانت طاقات تولستوى قد بلغت مرحلة شعر فيها بالعجز عن التحليل أو ابداع أعمال فنية ذات أبعاد كبيرة • وحينما يقتحم تولستوى احدى الحجرات أو يتناول أى شكل أدبى فانه يذكرنا بأحد المردة الذين يحاولون الدخول من بوابة بنيت على مقاس الآدميين وحدهم • ولتولستوى مسرحية من ستة فصول تدور حول احدى الجماعات الدينية (*) التى هاجرت من روسيا الى كندا ، واعتمدت فى تحويلها على الجعالة التى حصـل عليها تولستوى كمقابل لروايته البعث • وكانت تستعرض نفسها عارية وسط العواصف الثلجية وشرعت فى حرق أكوام المحاصيل فى تحد ومرح •

وتتضح لنا قوة نزعته الخلاقة فى كل مناسبة من حياة تولستوى ، سواء أكان ذلك فى أندية المقامرة أو رياضة صيد الدببة ، أو زيجته الخصيبة العاصفة أو فى المجلدات التسعين من أعماله المطبوعة ، واعترف لورنس لفورستر (وكان هو بالذات من شياطين الأدباء) : « بأنه من الميئوس منه التصارع مع تولستوى الكثير الشبه بعاصفة الأمس التى هبت علينا من الشرق والتى أغرقت أعيننا بالدموع عندما واجهناها وشعرنا فى ذات الوقت باصابة أحاسيسنا بالشلل (٦) » •

لقد أعيدت كتابة أجزاء ضخمة من كتاب الحرب والســـلام سبع مرات ، وتنتهى روايات تولستوى ، وكأن الكاتب العظيم قد أنهاها مجبرا ، وكأن ضغوط الابداع ، أى النشوة السحرية المنبعثة من اعادة تشكيل الحياة بالاعتماد على الكلمات لم تستنفد طاقتها • وكان تولستوى يعرف « عتولته » ، ويتفاخر بنبض دمائه وسرعة ضخه • وفى بعض الأحيان واللحظات التى شعر فيها بمكانته البطريكية ، تشكك فى معنى الموت ذاته ، وعجب من صحة ما يقال عن أن الموت حق وأمر لا مندوحة عنه • وغنى عن البيان أن ما قصده آنئذ كان موته هو بالذات • فلماذا يتوجب عليه أن يموت ما دام يشعر بوجود ينابيع داخل جسمه لم تتدفق بعد ؟ ومادام وجوده وحضوره مازال مرغوبا — بالحاح — من الحجاج والأتباع الذين يفدون من كل حدب فى المعمورة الى ياسنايا بوليانا (**) ؟ ولعل نيقولاس فيدوروف أمين مكتبة متحف رومانتسف كان محقا فى التشديد على فكرة وجـــوب البعث الكامل للموتى بالمعنى الحرفى • فلقد قال

(*) Dukhobors.

(٦) رسالة من T. E. Lawerence الى E. M. Forester فى ٢٠ فبراير ١٩١٤ (رسائل لورنس — نيويورك ١٩٣٩) •

(**) اسم القرية التى امتلكت فيها اسرة تولستوى ضيعة كبيرة •

تولستوى : « اننى لا أشارك فيدورروف فى جميع آرائه » ولكن لا يخفى أن الفكرة قد استهوته !

وكثيرا ما يشار الى دوستويفسكى كمثل مباين • فلقد اتفق النقاد وكتاب السير على اختياره كمثل فريد لقمة المبدعين الذين ارتبط ابداعهم بالاصابة بعصاب نفسى • وتتعزز هذه النظرة بالصور التى تتداعى عادة مع سيرته كسجنه فى سيبريا ومرض الصرع ومرارة حرمانه ، ومسلسل الأوجاع الشخصية التى نراها تتخلل جميع أعماله وأيام حياته • وتأكدت هذه النظرة من اساءة قراءة توماس مان الذى فرق بين جوته وتولستوى اللذين كانا يتمتعان بصحة تماثل صحة أبطال أوليمبيا وحالة المرض التى تعرض لها كل من نيتشه ودوستويفسكى •

وفى الحق لقد وهب دوستويفسكى قوة خارقة وقدرة على التحمل مصحوبة بقدرة مرنة هائلة وبنيان متين يذكرنا بأقوى وحوش خرافات الأساطير • وساعدت هذه الصفات على حمايته أثناء فترات التطهر فى حياته الشخصية ، وتخيله للجحيم الذى تعرضت له الشخصيات التى ابتدعها • ولاحظ جون كوبى وجود جوهر فى طبيعة دوستويفسكى « يتميز بالخفاء والتصوف يساعده على الاستمتاع بالحياة على طريقة الاناث ، أى حتى أثناء توجعه من الحياة (٧) » • وأشار الى « طفح قوة الحياة » التى ساعدت الروائى على مسايرة أبطال مبدعاته حتى عندما بلغت حالة عوزه المادى الذروة ، أو عندما كان يشعر بمنغصات العلة • كما يفرق كوبى فى آخر الأمر بين البهجة التى اهتدى اليها دوستويفسكى حتى فى لحظات ضيقة ، والتى لا يصح أن توصف بأنها دليل ماسوخيته (وان كانت هناك ماسوخية فى مزاجه) • فقد رأى أن هذه الحالة قد نبعت بالأحرى من اللذة البدائية الماكرة التى تشعر بها نفوس البدائيين من العناد • لقد كان دوستويفسكى يعيش فى جحيم خال من النيران (*) •

لقد استمر حيا بعد التجربة الموجعة لتنفيذ حكم الاعدام الذى لم يتم وواجه جماعة ضرب النار • وفى الحق لقد استطاع دوستويفسكى أن يحول ذكراه لهذه الساعة المريعة الى تعويذة لقوة التحمل ومصدر دائم للالهام • واستطاع الاستمرار فى الحياة بعد ما تعرض له من عذاب أثناء فترة تنفيذ الحكم بالأشغال الشـــاقة فى سيبريا ، وألف قصصه ورواياته الجسيمة ومقالاته الجدلية وهو فى حالة معاناة مالية وسيكلوجية لعلها كانت قادرة على ازهاق روح أى انسان يتمتع بحيوية أقل من حيويته • ووصف دوستويفسكى نفسه بأنه كان يتصف بعناد أقرب الى طباع القطط

---

(٧) Dostoievski : John Cowpy... (لندن ١٩٤٦) •

(*) white heat.

فى مواجهة الشدائد وتقلبات الحياة · ولقد أمضى أيام حيواته التسع وهو يعمل بكامل طاقته سواء صح ما يقال ـ أو لم يصح ـ بأنه كان يمضى الليل فى لعب الميسر أو ساهرا يصارع المرض ، أو متسولا باحثا عن فاعل خير يرضى تسليفه بعض المال ·

ولابد أن ننظر الى حالات الصرع التى أصابته فى مثل هذا الضوء · وما برحت باثولوجيته وأسباب « المرض المقدس » (الصرع) الذى أبتلى به محاطة بالغموض · والقليل الذى نعرفه عن مواعيد النوبات تصعب علينا قبول نظرية فرويد التى تربط برباط على بين أول نوبة أصيب بها ومقتل أبيه · أما تصور الروائى دوستويفسكى للصرع فمتناقض وملىء بالخفايا وغارق فى بعض المؤثرات الدينية · فلقد رآه كتجربة قاسية ومذلة ، ورآه أيضا فى ذات الوقت كمنحة روحانية يستطيع المرء الاستعانة بها لبلوغ لحظات من الاستنارة القريبة من المعجزة وحدة البصـــيرة ، وصورت كل من الحكاية التى رواها الأمير مويشكن فى رواية الأبله والحوار الذى دار بين شاتوف وكيريلوف فى الممسوس نوبات الصرع كتجسيم لتجربة شاملة وكوخزات جاءت من الخارج من القوى الخارجية المركزية المجهولة تماما · ففى لحظات النوبة تتحرر الروح من قبضة الحواس التى تقيدها · ولم يرد أى ذكر يوحى بأن دوستويفسكى قد جعل الأبله يأسف لما يصيبه من هذه البلايا المقدسة ·

ولا يستبعد وجود صلة مباشرة بين مرض دوستويفسكى وقدراته العصبية الفذة ، ولعلها قد ساعدت على انطلاق طاقاته المتمردة · ولقد شخصها توماس مان « كنتيجة لفيض الحيوية وتفجر نجم عما يتمتع به من رصيد صحى قوى » (٨) ، وليس من شك أن هذا التفسير يصلح كمفتاح لطبيعة دوستويفسكى : «الرصيد الصحى القوى» ، وتسخير المرض كوسيلة لشحذ حدة بصيرته وادراكه · وفى هذا المقام يجوز الاستعانة بمقارنة دوستويفسكى بنيتشه · فدوستويفسكى يصور نوعية الفنانين والمفكرين الذين عاشوا فى خضم المعاناة الفزيائية التى يمكن تشبيهها بقبة محلاة بزجاج متعدد الألوان » ، ويرون من خلالها الواقع فى صورة مضخمة · وهكذا بوسعنا مقارنة دوستويفسكى ببروست أيضا ، الذى حول نوبات الربو التى أصيب بها الى جدار لحماية محراب فنه · وبالمقدور كذلك مقارنته بجويس الذى تغذت أذنه من فقدانه للابصار ، فأنصت الى صوت الظلمة وكأنها قوقعة بحرية ·

---

(٨) Dostojewski - Mit Maassen Neue Studien : Thomas Mann (استكهلم ١٩٤٨) ·

قال ميشروفسكى : « ان صحة تولســتوى وصحة دوستويفسكى تتشابهان فيما تحملان من علامات خلاقة متضادة ، وان كانتا غير بعيدتين كل منهما من الأخرى أو غريبة عنها » ٠

وأسر لورنس الى ادوار جارنيت (والدكونستانس جارنيت مترجمة كتب تولستوى ودوستويفسكى الى الانجليزية) بالقول (٩) :

« هل تذكر ما أخبرتك عنه ، وعن جمعى رفا كاملا من الكتب الجعيصة (الطيتانية) أى التى تتميز بسمو روحها أو بتساميها وجلالها ، كما كان لونجينوس يقول ، وان هذه الكتب تتضــمن كتاب زرادشت وكارامازوف وموبى ديك » ٠

وبعد ذلك بخمس سنوات ، أضاف الى هذه القائمة كتاب الحرب والسلام ٠ انها كتب جعيصة ٠ أما الميزة التى أبرزها لورنس للعيان فهى ضخامة مظهرها الخارجى ودورها الكبير فى حياة مبدعيها ٠

بيد أنه من المتعذر ادراك الخصائص المميزة النفسية لفن تولستوى ودوستويفسكى فى فراغ ـ أى كيف استعاد هذا الفن لعالم الأدب عالما كاملا من المعانى فقده بعد تدهور الشعر الملحمى والدراما المأسوية ٠ كما أننا لن نستطيع حصر انتباهنا فى الروس وحدهم حتى بالرغم من جنوح فيرجينيا وولف الى الشك « فيما يقال عن وصف كتابة أية قصة بأنها مضيعة للوقت لأنه من الواجب الاكتفاء بما كتبه هذان العملاقان » (١٠) ٠ وقبل أن أشرع فى فحص أعمال تولستوى ودوستويفسكى فى ذاتها أود أن أتوقف هنيهة للتحدث عن فن الرواية والمزايا الخاصة للرواية الروسية والرواية الأمريكية فى القرن التاسع عشر ٠

٣

بزغ التقليد الأساسى للرواية الأوربية من نفس الأوضاع التى أدت الى انحلال الملحمة وتدهور الدراما الجادة ٠ وشحن الروائيون الروس من جوجول الى جوركى أعمالهم الفنية بشخصيات تمثل سذاجة من يحيون بمنأى عن المواقف الملفتة للانتباه ، وتمثل أيضا بعض الأحداث العارضة التى توصم بالعبقرية ، وتكشف عن وحشية الحـدود القصـــوى من

(٩) رسالة من T. E. Lawrence الى Eduard Garett فى ٢٦ اغسطس ١٩٢٣ ٠

(١٠) The Common Modern Fiction : Virginia Wolf (Reader ١٩٢٥) ٠

الاستبصارات وشاعرية المعتقدات • وأسفر ذلك عن ظهور الرواية النثرية كشكل أدبى منافس بلغ حدودا قصوى لم تبلغها الملحمة والدراما • وقد يقول بعضهم أنها قد تفوقت على هذه الأشكال الفنية العتيدة • ولكن تاريخ الرواية لا يتصف باستمراريته الممتدة • فما حققه الروس فى هذا الشأن قد أدرك كاختلاف حاد عن الاتجاه الأوربى السائد ، بل ومتعارض معه • فلقد تعرضت تقاليد هذا النوع الفنى ـ كما تمثل ابتداء من دانييل ديفو حتى فلوبير لتغيير حاد من قبل الأساتذة الروس للرواية ، وحدث شيء مماثل عند الأمريكيين : هوثورن وملفيل • ويرجع ذلك الى أن هذه التقاليد قد بدت للواقعيين فى القرن الثامن عشر مصدر قوة • أما فى عهد مدام بوفارى فقد بدت هذه التقاليد كقيود • فكيف كانت هذه التقاليد ، وكيف ظهرت للوجود ؟

علينا أن نذكر أن القصيدة الملحمية فى صيغتها الطبيعية كانت تخاطب جماعة من المتلقين الذين يرتبطون بعضهم ببعض برباط وثيق • أما الدراما فعندما كانت تنبض بالحياة ، ولا تكتفى بكونها مجرد صنعة ، فانها كانت تتجه الى مخاطبة كيان عضوى جماعى مثل المتفرجين فى المسرح • ولكن الرواية موجهة الى القارىء الفرد الذى يحيا فى غمار فوضى الحياة الفردية • انها شكل من أشكال الاتصال بين الكاتب وبين مجتمع مشتت بالضرورة ، أى أنها عمل خلاق متخيل لكى يقرأ فى الجلسات الخصوصية ، كما ذكر بوركارت (٢) • فعندما تعيش فى غرفة خاصة ، وتقرأ كتابا لنفسك ، فانك تشعر بحالة استمتاع فنى بما تقرؤه من معانى تاريخية وسيكلوجية • ولقد استندت هذه المظاهر استنادا مباشرا على تاريخ الرواية النثرية الأوربية وطابعها • فلقد زودتها بمتدعياتها العديدة والمحتومة بمصير الطبقة المتوسطة ومنظورها للأحداث • واذا جاز لنا القول بأن الملاحم الهوميرية والفيرجيلية كانت أشكالا للتخاطب بين الشاعر والأرستقراطية ، فان باستطاعتنا أن نصف الرواية بأنها الشكل الفنى الأول لعصر البورجوازية •

فلم تبزغ الرواية لمجرد كونها فن الانسان المحب لبيئته ولحياته الخصوصية فى المدن الأوربية • اذ كانت الرواية منذ عهد سيرفانتز وبعد ذلك مرآة عكست فيها المخيلة الانسانية بروحها العقلانية الواقع التجريبى• وقدمت « دون كيخوته » تحية الوداع لعالم الملحمة ، وكانت تحيتها حارة

---

(٢) Jahob Burckardt : — Weltgeschichtliche Betrachtungen
بازل ١٩٥٦ ضمن Smelte Werke IV •

ومتضاربة المشاعر • ودقت رواية روبنسون كروزو لدانييل ديفو أوتادا فى ساحة الأدب حددت بها موعد ظهور الرواية الحديثة ، مثلما فعل بطل قصة ديفو (كروزو) عندما أنقذ من الغرق • فقد درج من جاءوا بعده من الروائيين الى تحصين أنفسهم بالحقائق الملموسة مثلما رأينا فى الدرر المتراصة الرائعة عند بلزاك ورائحة البودنج عند ديكنز والسوق التحتية للمخدرات عند فلوبير ومخترعات زولا التى لا حصر لها • فعندما يكتشف الروائى آثـار أقدام فى الرمال ، فـانه يستنتج وجود « فرايداى »(فى روبنسون كروزو) بين الشجيرات ، وليس آثارا لواحد من الجن ، كما هو الحال فى عالم شكسبير ، أى آثار شبح « الاله هرقل الذى كان أنطونى يعشقه » •

والتيـار السائد فى الرواية الغربية تيـار نثرى بالمعنى الدقيـق للكلمة ، وليس من قبيل الاستخفاف بعالم الرواية • فليس بها أبليس ميلتون الذى يرفرف بجناحيه وسـط الفوضى الهائلة • وعندما أبحـر الأموات المسحورون فى مسرحية ماكبث الى حلب فى مصفاتهم فقد بدا ذلك أمرا طبيعيا • ولم تعد طواحين الهواء تبدو كمردة ، ولكنها أصبحت تبدو كطواحين هواء فقط • وعوضا عن ذلك ، تنحو الرواية الى تعريفنا كيف تصنع طواحين الهواء وما الذى تجنيه وكيف يبدو صوتها فى ليل عاصف راعد • اذ تكمن عبقرية الرواية فى قدرتها على الوصف والتحليل والكشف وتجميع البينـات فى الوقائع الفعلية والاسـتبطانات • ومن بين جميع الاعتراضات التى طرحتها اللغة ضد الواقع تبرز الرواية باعتبارها أكثر تماسكا وقطعا • فلا عجب اذا وثقت أعمال ديفو وبلزاك وديكنز وترولوب وزولا أوبروست احساسنا بالعالم والماضى • انهـا أبنـاء العم الأوائل للتاريخ •

بطبيعة الحال ، هناك أنماط من الرواية لاينطبق عليها هذا الرأى • اذ تحف بالتقليد السائد للرواية نطاقات واضحة للعيان من اللامعقولات والأساطير • ومن النماذج التى تمثل التمرد ضد التجريبية السائدة الجانب الأكبر من القصص القوطية (والتى سأتحدث عنهـا عندما أبحث عالم الرواية عند دوستويفسكى) ورواية فرانكشتين لمسز شيلى وأليس فى بلاد العجائب • ويكفينا فقط أن نشير الى اميلى برونتى وهوفمان وادجار آلان بو لكى ندرك استمرار بقاء آثار قوية من العصر السابق للعلم • ولكن من ناحية رئيسية ، كانت الرواية الأوربية دنيوية فى نظرتها وعقلانية فى منهجها ، واجتماعية فى سياقها •

وبعد أن تزودت الواقعية بمصادرهـا التقنية ورسـخت قدمهـا ، اتسعت طموحاتها ، فسعت اعتمادا على اللغة لانشاء مجتمعات تتماثل فى تركيبها وتعقدها وجوهرها هى والمجتمعات الموجودة فى العالم الخارجى •

وأنتجت هذه المحاولة (فى مقام صغير) رواية ترولوب بارشستر (*) وفى مقامها الكبير الحلم الفانتازى للكوميديا الانسانية ، التى كانت كما خططها بلزاك (١٨٤٥) تهدف الى الجمع بين ١٣٧ عنوانا متمايزا ، تمثل نظيرا شاملا لفرنسا . وكتب بلزاك رسالة شهيرة (١٨٤٤) يقارن فيها بين مخططه ومنجزات نابليون وكوفير وأوكونيل : « فالأول (نابليون) كانت بينه وبين فرنسا هوية وحقق ذاته عن طريق الجيش . والثانى (كوفير) اتخذ من الأرض المستديرة زوجة له ! . والثالث (أوكونيل) جسم أحلام أمه . أما أنا فأحمل داخل دماغى مجتمعا كاملا ! .

وهناك نظير عصرى لطموح الغزو عند بلزاك ، « يملكه وليم فوكنر وحده » (**) .

ولكن لقد وجد من البداية فى مذهب الرواية الواقعية وممارستها عنصر تناقض . فهل كان هناك تناسب بين تناول الحياة المعاصرة ، وبين ما وصفه ماتيو أرنولد « بالجدية العظمى » للأدب العظيم الصادق ، وكان سير والترسكوت يفضل الموضوعات التاريخية آملا أن يهتدى من خلالها الى سمو الملحمة والدراما الشعرية ، والتحليق بعيدا فى المكان والزمان . وتطلب الأمر مبدعات جان أوستن وجورج اليوت وديكنز وبلزاك لاثبات قدرة المجتمع الحديث والأحداث اليومية على التزويد بمادة تناسب الانشغالات الفنية والأخلاقية المشابهة فى سحرها لتلك التى انتزعها الشعراء والمبدعون الدراميون من كونياتهم الباكرة . غير أن هذه المبدعات واجهت من تأثير اكتمالها وقوتها الواقعية مأزقا آخر اتضح فى نهاية المطاف انه أعسر وأشد عنادا . فهل يستبعد أن يؤدى الاكتفاء بتسكتيل الوقائع المشاهدة الى اكتساح الغاية الفنية ، وأن تحول دون تحكم الروائى فى أشكاله الفنية ، وتشتت جهوده ؟

ولقد بين أحد النقاد (***) ان الواقعيين الناضجين فى القرن التاسع عشر عندما تمعنوا فى القيم استطاعوا الحيلولة دون طغيان مادتهم على تكامل الشكل الأدبى . وفى الحق لقد نجحت أعظم العقليات النقدية تبصرا فى العصر فى ادراك خطر الاسراف فى الحرص على المطابقة المطلقة للواقع . وأشار جوته وهازليت الى أن الفن عندما يحاول أن يصور الحياة الحديثة بحذافيرها يتعرض لخطر التحول لنوع من الصحافة . ولاحظ جوته فى تمهيده لفاوست أن شيوع الجرائد اليومية قد حط من

(*) Barchester Towers تأليف Anthony Trollope (١٨١٠ ـ ١٨٥٢) .
(**) انه بلاد الـ Yoknapatawapha
(***) F. R. Leavis.

احساس جمهوره بالأدب • وللمفارقة ـ على ما يبدو ـ فان الواقع نفسه ابان أواخر القرن الثامن عشر وبواكير القرن التاسع عشر قد ازدادت درجة تلونه ، وجنح الى التركيز على البشر العاديين بحيوية متصاعدة • وعجب هازليت ـ متشككا فى احتمال شعور أى انسان عاش خلال عصر الثورة الفرنسية والحروب النابليونية بالرضا عن الحماسة المصطنعة للأدب ، ورأى الاثنان (هازليت وجوته) فى شيوع الميلودراما والقصة القوطية اجابة مباشرة على هذا التحدى ، وان كانت قد تعرضت لاساءة التصور •

واتخذت مخاوفهم شكل النبؤة ، وان كانت ـ فى الحق ـ قد ظهرت قبل أوانها • فلقد أنبأت بالمعاناة التى سيعانيها فلوبير ، وبتداعى الرواية الطبيعانية من فداحة أثقال الوثائق التى حملت عليها • فقبـل ستينات القرن التاسع عشر ، ازدهرت الرواية الأوربية بفضل تحديات الواقـع وضغوطه • واذا عدنا الى مثال سبق أن استشهدت به • فلقد علم سيزان العين كيف ترى الأشياء فى ضوء جديد وبعمق جديد بالمعنى الحرفى • وبالمثل فلقد أضفى عصر الثورة الفرنسية والامبراطورية النابليونية على الحياة اليومية مظهر الأسطورة ورونقها ، وأثبتت اثباتا نهائيا الافتراض بأن الفنانين قادرون اعتمادا على التدقيق فى عصورهم على الاهتداء الى موضوعات فخيمة تمثل أعلى مظاهر العظمة • وزودت أحداث الفترة ما بين ١٧٨٩ و ١٨٢٠ الوعى البشرى بالمعاصرة بشىء ما من النضارة والحيوية النابضة ، وتمكن المذهب الانطباعى فى فترة لاحقة تزويد وعيه بالمكان الفزيائى بها • وزاد هجـوم فرنسا على ماضيها وعلى أوربـا فى الحقبة القصيرة للامبراطورية النابليونية التى امتدت من نهر تاجوس الى الفستولا من خطوات التجربة والحاحها حتى عند أولئك الذين لم يشاركوا بأى دور مباشر فيها • فما بدا لمونتسـكيو وجيبون موضوعـات جديرة بالبحث الفلسـفى ، وما بدا للشـعراء الأغسطيين والكلاسيكيين الجدد مواقف (وموتيفات) منتزعة من التاريخ القديم ، تحـول عند الرومانتكيين الى نسيج الحياة اليومية •

وبمقدورنا تجميع طائفة من الساعات الحافلة والجياشة بالانفعال لكى نبين كيف تصاعد ايقاع التجربة ذاته ، وتبدأ هذه المقتطفات بالطرفة التى تروى عن كانط ، وكيف لم يتأخر عن موعد مسيرته الصباحية سوى مرة واحدة فقط لا غير عندما تلقى نبأ سقوط الباستيل الى أن نصل الى الفقرة التى روى فيهـا وردزورث فى مقدماته كيف سـمع نبأ موت روبسبير • وربما تضمنت هذه المقتطفات وصف جوته لكيفية ولادة عالم جديد بعد معركة فالمى ورواية دى كوينسى لعربة « الرؤى » التى كانت تتحرك ليـلا وتحمل البريد من لندن ونشرات عن حـرب شـبه الجزيرة

البريطانية • وقد تصور هذه المقتطفات هازليت على حافة الانتحار عندما سمع بسقوط نابليون في واترلو وأنباء المؤامرة التى دبرهـا بايرون بالاشتراك مع الايطاليين • ولا بأس من أن تختتم هذه المقتطفات ختـاما مناسبا برواية الموسيقى الفرنسى برليوز فى مذكراته عن هروبه من مدرسة الفنون الجميلة وانضمامه الى الثورة ١٨٣٠ واتخاذه قيادة هؤلاء الثوار وارتجاله اعدادا لحنيا وهليا لنشيد المارسييز •

وورث الروائيون فى القرن التاسع عشر احساسا متعاليا باللياقة الدرامية لعصرهم • اذ لم يعتقد العالم الذى عرف دانتون وأوسترليتس أنه من الضرورى البحث فى أضابير الأساطير أو الماضى الغابر سعيا وراء خامة لرؤيتهم الشـاعرية • ومع هذا ، فان هذا لايدل على أن الروائيين الذين يقدرون مسئولية الابداع كانوا يتناولون أحـداث اليوم بطريقة مباشرة • ولكن الأصح هو أنهم اعتمدوا على رهافة مشاعرهم بأبعاد فنهم وسـعوا الى اخضاع التجارب الشـخصية للرجال والنساء ممن لا يصـح ادراجهم ضمن الشخصيات التاريخية « لتمبو » العصر ، أو عمدوا ـ كما فعلت جان أوستن ـ الى تصوير كيفية تصدى أشكال السلوك الوطنية العتيدة الهادئة فى وجـه اندفاع العصر • وهذا يفسر الحقيقة الغريبة والهامة عن لماذا لم يستسلم الروائيـون الرومانتكيون والفكتوريون من الصف الأول لاغراء الموضوعات النابليونية الملحوظة • وكما أشار اميل زولا فى مقاله عن اسـتندال : لقد كان تأثير نابليون على السيكلوجية الأوربية وعلى مزاج الوعى وفحواه بعيد المرمى :

« اننى أصر على هذه الحقيقة ، لأننى لم أشهد البتة أية دراسة للتأثير الصحيح لنـابليون على أدبنـا • اذ كان عهد الامبراطورية عهد المنجزات الأدبية الدارجة • غير أننا لا نستطيع أن ننكر أن مصير نـابليون كان أشـبه بخبطة مطرقة أصابت رؤوس معـاصريه • فلقد تصـاعد الطموح واستفحل ، واتسعت رقعة جميع المشروعات • وفى الأدب ، مثلما حدث فى كل المجالات ، اتجهت جميع الأحلام نحو خلق عوالم مترامية الأطراف ربما ضمت العالم بأسره » •

ومع هذا فلم تسـع الرواية لاغتصاب ساحة الفن الصحفى وفـن التأريخ • ولعبت الثورة والامبراطورية دورا كبيرا في خلفية الرواية فى القرن التاسع عشر ، ولكن دورها لم يتجاوز الخلفية • وعندما تحركت واقتربت من مركز الأحداث التاريخية كما حدث فى قصة مدينتين لديكنز

وفي احدى روايات أناطول فرانس (*) فقد العمل الأدبي ذاته جانبا من النضج والتمايز . وتنبه بلزاك واستندال لهذا الخطر . فقد أدرك الاثنان الواقع كشيء ازداد استنارة وسموا من أثر المشاعر التى أضفاها نابليون والثورة على حياة الآدميين ، وانبهر الاثنان بفكرة البونابرتية فى عالم الخصوصيات وعالم التجارة ، وسعى الاثنان لبيان كيف اتجهت الطاقات التى تفجرت بعد الهزات السياسية الى اعادة تشكيل أنماط المجتمع ، وتصورالانسان لنفسه . ففى الكوميديا الانسانية لبلزاك اضطلعت الأسطورة النابليونية بدور مركز الثقل فى تصميم الرواية وبنائها المعمارى . غير أن الامبراطور لم يظهر الا فى صورة عابرة وغير حاسمة فى القليل من الأعمال الصغيرة ، وتعد روايتا استندال : دير بارم والأحمر والأسود « تنويعات » على لحن البونابرتية ، كما يبين من سعيهما لتشريح النفس الانسانية عندما تتعرض لبعض الوقائع المتخفية فى شكل أقصى مظاهر العنف والجلال . غير أنه مما له دلالة كبرى أن لا يلقى بطل دير بارم نظرة خاطفة على نابليون الا مرة واحدة لم تزد عن رؤيا عرضية ومعتمة .

وكان دوستويفسكى الوريث المباشر لهذا التقليد . وتتبع الشاعر والناقد الروسى فياشيسلاف تطور الموقف النابليونى من بلزاك الى راستيناك عبر جوليان سوريل لستندال حتى الجريمة والعقاب لدوستويفسكى . وتمثلت أعمق صورة « للحلم النابليونى » فى شخصية راسكولنيكوف (فى الجريمة والعقاب) . ويدلنا ما حدث من تركيز الى أى مدى اتسعت آفاق فن الرواية وامكاناتها عندما انتقلت من أوربا الغربية الى روسيا . وقطع تولستوى ـ بطريقة حاسمة ـ أواصر ارتباطه بالمعالجات السابقة لموضوع الامبراطورية . ففى رواية الحرب والسلام ، قدم تولستوى نابليون فى صورة مباشرة . ولم يحدث ذلك فى البداية . اذ حصل ظهوره فى أوسترليتس بعض تأثيرات من المنهج الموارب غير المباشر لستندال (وكان تولستوى معجبا به ايما اعجاب) ولكنه فيما بعد وبتقدم أحداث الرواية ، ظهر نابليون كاملا ـ كما يمكن القول . ان هذا يعكس ما هو أكثر من مجرد التغيير فى تقنية السرد . انه من نتائج فلسفة تولستوى فى التاريخ ، وقرابته من الملحمة البطولية . وفضلا عن ذلك فان هذا الاتجاه ينم عن رغبة الأديب الكبير فى الاحاطة بالشخصية العملية والهيمنة عليها . وكانت هذه الرغبة قوية عنده بالذات .

(★) Les Dieux ont soif (١٩١٢) وهى من افضل الروايات التى تناولت الثورة الفرنسية وتضمنت رأى فرانس فيها الذى تباين هو ورأى المعادين لها والمتحمسين من امثال جاملان .

ولكن بعد أن انتقلت أحداث العقدين الأولين من القرن التاسع عشر الى ذمة التاريخ ، بدأ المجد يتلاشى ويختفى من الجو • فعندما يزداد الواقع كآبة وانكماشا تتصاعد الى السطح المآزق الكامنة فى نظرية الواقعية وتطبيقاتها • ففى وقت مبكر مثل ١٨٣٦ ، ذكر الفرد دى موسيه ان عهد الانبهار ، يعنى العهد الذى انتشر فيه الايمان بالحرية الثورية والبطولة النابليونية الذى الهب الخيال قد ولى وانقضى ، وحل محله حكم الطبقات المتوسطة الصاعدة ، وما اشتهرت به من ألوان باهتة وثقل مضجر ، فما بدا يوما ما الملحمة الشاعرية للمال ورومانسية نابليونات عالم المال الذى بهر بلزاك تحول الى روتين مجرد من الآدمية نصادفه فى المصارف المالية وخطوط التجميع فى المصانع • فكما بين ادموند ويلسون فى مقاله عن ديكنز فقد حل محل رالف نيكلبى وآرثر جرايد وشازلويت أمثال بكسنيف ، بل وأفظع من ذلك ، أى شخصية ميردستون • ان الضباب الكثيف المخيم على كل صفحة من صفحات المنزل الكئيب (*) يرمز الى صفات الرياء والنفاق التى كانت تتخفى وراءه حقائق رأسمالية منتصف القرن ١٩ •

وسعى أدباء مثل ديكنز وهاينه وبودلير بتأثير الغضب أو التأنيب لشق طريقهم من خلال ما تحتويه اللغة من نفاق مضمر • غير أن « الروح البورجوازية » طربت لعبقرياتهم ، واحتمت وراء النظرية القائلة بعدم التزام الأدب بالحياة العملية ، وبالاستطاعة السماح له بالحرية ، ومن هنا ظهرت صورة الانفصام بين الفنان والمجتمع • انها صورة استمرت قابعة فى الأدب والتصوير والموسيقى فى عصرنا ، وأدت الى « اغراب » هذه الفنون •

غير أننى لن أعنى بالتغيرات الاقتصادية والاجتماعية التى بدأت فى ثلاثينات القرن التاسع عشر ، والتى أدت الى فرض الروح التجارية البشعة القاسية عن طريق بعض القيم الأخلاقية المتشددة • وقدم كارل ماركس تحليلا كلاسيكيا لذلك ، اثبت فيه على حد قول ويلسون !

« ان ما حدث فى السنوات الوسيطة من هذا القرن قد بين أن هذا النظام وما أحدثه من تزييف فى العلاقات الانسانية ، وتثبيطه على نطاق واسع ، من الملامح الموروثة والتى لا علاج لها للبناء الاقتصادى ذاته » (٣) •

(*) Bleak House تاليف ديكنز (بطبيعة الحال) •

(٣) The Two Scroges : Edmund Wilson. (ثمان مقالات ــ نيويورك ١٩٥٤) •

لن أبحث فى هذا المقام سوى آثار هذه التغيرات على التيار الرئيسى للرواية الأوربية • وواجهت التحولات التى طرأت على القيم وايقاع الحياة الفعلية نظرية الواقعية بحذافيرها بمأزق حرج • فهل يستمر الروائى فى تمجيد التزامه بالتركيز على الجوانب المحتملة التصـــديق واعادة خلق الواقع ، بينما لم يعد هذا الواقع يستأهل اعادة الخلق ؟ ألا يترتب على ذلك انحطاط الرواية ذاتها ، وجنوح موضوعها للرتابة والزيف الأخلاقى ؟

وأحدث هذا التساؤل تمزقا داخل عبقرية فلوبير • فقد ألف مدام بوفارى وفؤاده يستعر بنار باردة ، تركت فى أعماقه مفارقة تصـــور الواقعية وعدم امكان الاهتداء الى مخرج من مأزقها فى نهاية المطاف • ولم يتمكن فلوبير من تفاديها الا فى مخططه المتألق لرواية سالامبو ورواية غواية سانت أنطوان ، ولكنه لم يترك الواقع فى حاله وسعى مضـطرا لتجميعه كله فى موسوعة من التقزز (*) • ورأى فلوبير عالم القرن التاسع عشر عالما حطم رأس الحضـــارة الانسانية • واعتقد ليونيل ترلنج بتبصر أن انتقادات فلوبير قد ذهبت الى ما هو أبعد من المشكلات الاقتصـــادية والاجتماعية :

« فقد رفض بوفار وبيـكوشيت الحضارة • فالعقـل الانسانى قد اكتشف ما أحـدثه ركام متراكمات منـجزاته ، أى تلك التى تتصـف بالتقليدية ، والتى اعتقد أنها أعظم أمجاده ، وأيضا تلك التى لا يخفى أنها جديرة بالازدراء ، واهتدى الى ادراك عدم احتمال تحقيق الصنفين لأهدافه • فكلاهما مضجر وتافه ، وأن الصرح الرحيب للفكر والابداع الانسانى برمته يتسم باغرابه عن الشخص الانسانى » (٤) •

ولقــد ســار القرن التاسع عشر شوطا طويلا بعد « الفجر » الذى أعلن فيه الشاعر الانجليزى وردزورث « أن العيش فى هذه الحياة نعمة كبرى » •

وفى نهاية الأمر ، تغلب « الواقع » على الرواية ، وتراجع الروائى الى الظل ، وتحول الى مخبر صحفى • وبالاستطاعة معرفة ما أصاب العمل الفنى من انحلال بتأثير ضغوط الحقائق بالرجوع الى الكتابـات النقدية والروائية لاميل زولا (هنا سأتتبع عن كثب العمل الرائد لجورج لوكاش — وهو أحد أساتذة النقد فى عصرنا فى المقال الذى نشره بمناسبة مرور مائة سنة على مولد زولا) فلقد رأى زولا الاتجاه الواقعى لكل من بلزاك واستندال مثيرا للشك ، بعد أن سمح الاثنان لمخيلتهما بانتهاك حرمة

(*) سماها Bouvard et Pecuchet

(٤) Flaubert's Last Testament : Lionel Trilling
The Opposing Self نيويورك ١٩٥٥ •

المبادىء العلمية « للطبيعانية » (*) ، وشجب بوجه خاص محاولة بلزاك اعادة خلق الواقع على صورته ، بينما كان من واجبه أن يبذل قصارى جهده لتقديم بيان صادق وموضوعى عن الحياة المعاصرة :

« عندما يرغب الكاتب الطبيعانى تأليف رواية للمسرح ، فانه اذا بدأ من هذه النقطة دون وجود شخوص أوبيانات ، فان أول خطوة يعنى بها هى جمع المادة والبحث عما يستطيع أن يفعله ازاء العالم الذى يرغب فى وصفه . ثم يشرع بعد ذلك فى التحدث مع أهل الرأى من العارفين فى هذا الموضوع ، ويجمع بيانات ونوادر وصور . غير أن كل هذا لا يكفى . وأخيرا فان عليه أن يزور مواقع الأحداث ، وان يمضى بضعة أيام فى المسرح حتى يتعرف على أصغر الدقائق ، ويمضى ليلة فى غرفة البطلة حتى يستوعب الجو بأكبر قدر مستطاع . وبعد تجميع كل هذه المادة ستكون الرواية قد شكلت نفسها بنفسها ... وكل ما هو مطلوب من الروائى أن يفعله هو تجميع الوقائع فى ترتيب منطقى .. ولا داعى لتركيز الاهتمام على المواقف المميزة للقصة . والأمر عكس ذلك . فكلما ازدادت القصة اقترابا من الشيوع والعمومية ، ازداد اقترابها من القصة النموذجية » (٥).

ومن حسن الحظ أن عبقرية زولا ومخيلته القوية المتعددة الألوان ودفعة الفورات الأخلاقية كانت تتدخل حتى عندما كان يتباهى بتفرده « بالروح العلمية » التى تتعارض مع هذا البرنامج الموحش . وتعد رواية (**) ... واحدة من أفضل روايات القرن التاسع عشر . فهى عظيمة فى وحشية روحها الفكهة وحبكة مخططها . فكما قال هنرى جيمس :

« تكمن أستاذية زولا فى عشقه للتلاعب بالمظاهر الضحلة والبسيطة . ونحن ندرك بالطبع أنه عندما تصغر القيم ، فان الحاجة الى الجهد تزداد لتجميع الفتات لخلق عمل يتراءى لنا فى شكل كتلة واحدة متماسكة (٦)».

ولكن المتاعب جاءت من ندرة المقتدرين على انجاز أعمال ذات بال ، بينما هناك وفرة من « الضحالة والبساطة » . وتحولت الرواية الطبيعانية عند أصحاب النصيب المتواضع من الالهام الى فن مخبرين صحفيين ، والى

(*) هذه ترجمتى لمصطلح Naturalism وتعنى المبالغة فى اتباع قوانين الطبيعة ، ومن هنا جاء تفضيلى لهذه الكلمة على « المذهب الطبيعى » الذى يثير الكثير من اللبس .

(٥) Emile Zola ذكرها George Lukacs فى كتابه Erzaelen oder Beschreiben (Probleme des Realismus) برلين ١٩٥٥ .

(**) Pot-Bouille.

(٦) Emile Zola — Henry James. (Notes on Novelists with some Other Notes). نيويورك ١٩١٤ .

سيل منهمر من النسخ المتطابقة « لقطاعات من الحياة » محلاة بلطخ من الألوان حتى يرتفع مستواها · وعندما ازدادت وسائل الاستنساخ الشامل كالراديو والفوتوغرافيا والسينما ـ ثم التلفزيون فى نهاية المطاف ـ ارتقاء وكمالا وانتشارا ، اكتشف صناع الرواية ان مكانتها قد انحطت وغدت مجرد أعمال تقتدى بهذه الوسائل وتقتفى أثرها ، أو أن عليها ترك المذهب الطبيعاتى ·

ولكن هل يرجع هذا المأزق الذى تعرضت له الرواية الواقعية (باعتبار الطبيعانية مجردا أشد مظاهرها تطرفا) الى كونه نتيجة للنزوع الاجتماعى نحو البورجوازية (*) فى منتصف القرن التاسع عشر ، أى لا توجد أسباب أخرى غير ذلك · وخلافا لما يقوله النقاد الماركسيون ، فاننى أعتقد أن جذور هذا المأزق ترتد الى ما هو أبعد من ذلك · اذ لا تنفصل المشكلة عن الافتراضات التى قامت عليها التقاليد الأساسية للرواية الأوربية · فعندما التزمت الرواية فى القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر بالتفسير الدنيوى أو العلمانى للحياة وبالتصوير الواقعى للحياة العادية ، فانها وضعت قيودا مفروضة سلفا على نفسها · وكان لهذا الالتزام دور فعال فى فن فيلدنج لا يقل أثرا عن دوره فى حالة زولا · ويرجع الاختلاف بين الحالتين الى أن زولا قد حوله الى منهج متعمد وصارم ، كما أن روح العصر قد أصبحت أقل استعدادا لتقبل روح السخرية المقترنة بالكياسة ، والروح الدرامية ، أى الوسيلتين اللتين استعان بهما فيلدنج لتهذيب واقعيته فى رواية توم جونز ·

وعندما رفضت الرواية الحديثة جميع العناصر الأسطورية والخوارق وجميع الأشياء التى لم يحلم بها هوراشيو فى فلسفته (فى مسرحية هاملت) ، فانها قد ابتعدت عن المنظور العالمى الأساسى للملحمة والتراجيديا· فلقد اختصت بما نستطيع تسميته « مملكة هذا العالم » · أى المملكة الروحية للسيكلوجية الانسانية ، كما تدرك من خلال العقل ، والسلوك البشرى فى سياق اجتماعى · ولقد أقدم الأخوان جونكور على تحديد معالمها عندما عرفا الرواية بأنها السلوكيات العملية · غير أنه بالرغم من شمولية هذه المملكة (وهناك من يعتقدون أن هذه المملكة هى المملكة الوحيدة التى تخضع لفهمنا) الا أن لها حدودا ، وهى حدود مقيدة ، كما يجب أن نعترف· ونحن نعبرها عندما ننتقل من عالم البيت الكئيب الى عالم القلعة (لكافكا) على أن نلاحظ فى الوقت نفسه أن الرمز الأساسى لكافكا متصل برواية المحكمة العليا (**) لديكنز · اننا نعبرها وبذلك نوسع من رقعتها على نحو

(*) Embourgeoisement.
(**) Chancery.

لا يمكن الخطأ فى تقديره ، عندما ننتقل من الأب جوريو (**) ــ قصيدة بلزاك الشعرية عن الأب والأبنات الى الملك لير لشكسبير ، وننتقل منها أيضا عندما نتحول من أتبـاع منهج زولا فى كتـابة الرواية الى منهج لورنس ، كما جاء فى الرسالة التى استشهدت بها من قبل :

« أشعر دائما وكأننى أقف عاريا حتى تخترقنى نيران الله جـل جلاله • وياله من شعور مريع ! فلابد أن يتصف المرء بالمغالاة فى التدين حتى يصبح فنانا • وكثيرا ما يخطر ببالى عزيزى القديس لورنس وهو على المشواه عندما قال : أديرونى الى جانبى الأيمن يـا اخوانى ، فقد انكوى جانبى الأيسر بما فيه الكفاية » •

« يتعين أن يكون المرء مغاليا فى تدينه » ــ ان هذه الجملة قد احتوت على شعور ثورى • فعلينا أن نذكر ان التقليد العظيم للرواية الواقعية كان يتضمن القول بأن المشاعر الدينية ليست عاملا مساعدا لأى بيان ناضج شامل عن المسائل الانسانية •

لم تبدأ من أوربـا هذه الثورة التى أدت الى ظهور منجزات كافـكا وتوماس مان وجويس ولورنس بالذات ، ولكنها بدأت من أمريكا وروسيا • فلقد صرح لورنس : « ان كيانى الأدب الأوربى وصـلا الى حافة حقة : الروسية والأمريكية » (٧) ، وظهرت من وراءها امكانات ظهور موبى ديك (للفيل) وروايات تولستوى ودوستويفسكى ، ولكن لماذا أمريكا وروسيا ؟

٤

يذكرنا تاريخ الرواية الأوربية فى القرن التاسع عشر بصورة غمامة سديمية مندفعة ، ولها ذراعان مفتوحان على آخرهما • وفى طرفيها نرى الرواية الأمريكية والرواية الروسية تشعان نورا متألقا أبيض • وكلما اتجهنـا من الخـارج الى مركز الغمـامة ــ وسيتراءى لنـا هنرى جيمس وتورجنيف وكونراد فى هيئة عنقود اتخذ موقف الوسط ــ سنرى مادة الواقعية قد ازدادت رقة ووهنا • والظـاهر أن أعلام النمط الأمريـكى والروسى قد تأثروا فى شدة عنفوانهم بالظلام الخارجى والمادة الفولكلورية المتداعية والميلودراما والحياة الدينية •

وكان الملاحظون الأوربيون على دراية بما يجرى وراء مسار الواقعية التقليدية • ولم يشعروا بالرضاء عن ذلك ، وأحسوا بمدى ما حققته المخيلة

(*) Le Père Goriot.

(٧) Studies in Classic American Literature — D. H. Lawrence. (نيويورك ١٩٢٣) •

الروسية والأمريكية فى مجال التعاطف والوحشية على نحو لم يتاح لأمثال بلزاك أو أمثال ديكنز • وعكس النقد الفرنسى ـ بوجه خاص ـ محاولات التعقل الكلاسيكى المتناغم هو وروح الاعتدال والتوازن ، فاستجاب بقدر متساو مع أشكال الرؤى التى تجمع بين الاغراب والتسامى • وفى بعض الأحيان ، مثلما حدث عندما أشاد فلوبير برواية الحرب والسلام لتولستوى ، كانت محاولة تمجيد الآلهة الغربية مخضبة بالشك أو المرارة ،لأن الناقد الأوربى عندما كان يشيد بالانجاز الروسى والأمريكى كان يلمح ـ فى ذات الوقت ـ الى ما فى ميراثه العظيم من عدم اكتمال • فحتى أولئك الذين بذلوا أقصى جهد لتقريب نجوم السموات الشرقية والغربية الى الأوربيين من أمثال بروسبير مريميه (مؤلف كارمن) وبودلير وفيكومت دى فوج والأخوين جونكور وأندريه جيد وفاليرى ، فانهم شعروا بالأسف عندما اكتشفوا كيف جاء رد طلبة السوربون (١٩٥٧) على استفتاء قدم اليهم بوضع دوستويفسكى فى مرتبة أعلى من أى كاتب فرنسى •

وعند تأمل خصائص الرواية الأمريكية والروسية ، سعى الملاحظون الأوربيون فى أواخر القرن التاسع عشر وبواكير القرن العشرين لاكتشاف نقاط التقارب بين الولايات المتحدة التى انحدر منها هوثورن وملفيل وبين روسيا ما قبل الثورة البلشفية • وأدت الحرب الباردة الى عرض هذه النظرة وكأنها نظرة قد عفا عليها الزمان أو ربما خاطئة • غير أن مسئولية هذا التحريف تقع على كاهلنا • فلكى نفهم لماذا غدا من أصعب الأمور بعد موبى ديك وآنا كارينا والاخوة كارامازوف لأى أحد أن يصبح روائيا على الاطلاق ، فان علينا أن نبحث لا عن التباين بين روسيا وأمريكا ، وانما عن التباين بين روسيا وأمريكا من جانب ، وأوربا القرن التاسع عشر من الجانب الآخر • وهذا الكتاب معنى بالروس • غير أن المؤثرات السيكولوجية والمادية التى حررتهم من مأزق الواقعية كانت قائمة أيضا فى ،بعالم الأمريكى ، وبالاستطاعة ادراك ذلك بوضوح من خلال عيون أمريكية •

ولا يخفى أن هذا الموضوع موضوع كبير ، ويتعين النظر الى ما سيجىء فيما بعد على أنه ملاحظات تمهيدية لمعالجة أكثر كفاية فحسب • ولقد تناول هذه القضية أربعة من أنجب عقليات عصرنا وأحدها بصيرة (٨)• ولقد دهش الجميع ـ كل من منظوره الخاص ـ من المماثلة بين هاتين القوتين الصاعدتين • وذهب هنرى جيمس الى ما هو أبعد وتنبأ اعتمادا

---

(٨) الأربعة هم Astolphe de Custine , Tocqueville وماتيو ارنولد وهنرى آدمز •

على قدرة فذة بمصير الحضارة لو قدر للعملاقين الكبيرين مواجهة كل منهما للآخر في حالة اصابة أوربا بالوهن ·

وكانت العلاقة بأوربا الحافلة بالنقائض والتضارب ــ وان كانت محتومة ــ خلال القرن التاسع عشر من الموتيفات المتكررة فى الحياة الفكرية الروسية والأمريكية معا · وطرح هنرى جيمس التصريح الكلاسيكى الذى قال فيه : « انه مصير معقد · فبوصفى أمريكيا فان احدى المسئوليات الملقاة على عاتقى هى محاربة أى تقييم لأوربا قائم على الخزعبلات » · وفى معرض الثنـاء على جورج صاند قال دوستويفسكى : « نحن معشر الروس لدينا بلدان ننتمى اليهما ، روسيا وأوربا ، حتى عندما نسمى أنفسنا بأبناء الجامعة السـلافية » (٩) ويظهـر التعقد والازدواجية فى تصريح ايفـان كارامازوف لشقيقه :

« أود أن أسافر الى أوربا ياأليوشا ، وسأبدأ رحلتى من هنا ، وان كنت أعرف أننى ذاهب الى مقبرة فحسب ، ولكنها أثمن وأنفس مقبرة ، وانها لكذلك ! وكم يتمتع الموتى الراقدون هناك بالنفاسة ! · فكل حجر موضوع فوقهم يشهد بالمعية ماضيهم ، وبالايمان الحماسى بعملهم وبصدقهم وكفاحهم وعلمهم ، وأعرف أننى سأستلقى على الأرض وأقبل تلك الأحجار وأذرف الدمع فوقها ، رغم اقتناعى من صميم فؤادى أنها لم تعد تزيد منذ أمد بعيد عن مجرد مقبرة » ·

أفلا يصح اتخاذ هذه الفقرة كشعار للأدب الأمريكى ابتداء من كتاب هوثرن (*) وحتى الرباعيات الأربع لاليوت ؟

ففى كلا البلدين ، اتخـذت العلاقة بأوربا أشـكالا متنوعة ومعقدة · وعرض تورجينيف وهنرى جيمس ، واليوت وباون ، فيما بعد ، أمثلة لقبول التحول الى العالم القديم · وكان ملفيل وتولستوى من بين كبار من رفضوا ذلك · ولكن فى أغلب الحالات ، كانت الاتجاهات متضاربة واضطرارية · ولاحظ كوبر (**) (١٨٢٨) « لو أمكن مسامحة أى انسان يهجر بلده ، لكان هـذا الانسـان هو الفنـان الأمريكى » وفى هذه النقطة انقسم رأى المثقفين الروس (الانتلجنتزيا) انقساما حادا · ولكن سواء رحبوا بهذا الاحتمال أو استهجنوه ، فان أدباء أمريكا وروسيا قد نزعوا الى الاتفاق على القول بأن التجارب التى صحبت تكوين شخصية أدبهم قد جرت فى

---

(٩) يوميات كاتب ترجمة Boris Brasel تحت عنوان The Diary of a Writer (نيويورك ١٩٥٤) ·

(*) Marble Faun — Hawthorne.

(**) Cooper فى كتاب Clearing in Europe ·

ذيلها جانبـا ضروريـا من « الاغراب » أو « الخيانة » . وكثيرا ما يؤدى الحجيج الى اعادة كشف الأديب لموطنه الأصلى أو اعادة تقييمه له . فلقد « اكتشف » جوجول بلده روسيا عندما كان يعيش فى روما . ولكن فى الأدب الروسى والأدب الأمريكى معا كانت الرحلة الى أوربا هى الوسيلة الأساسية للتعرف على الذات ومناسبة لاصدار أحكام معيارية عليها ، كما لاحظنا فى عربة المسافرين التى ركبها هوتسن لعبور الحدود البولاندية ، ووصول لامبرت سترشر بطل رواية السفراء لجيمس الى شستر . وكتب كيرفسكى الذى انضـم فى وقت مبكر الى « الجامعة السلافية » : « لكى تفهم شيئا هائلا وفظيعا مثل روسيا يتعين عليك أن تنظر اليها عن بعد » .

أكسبت هذه المجابهة مع أوربا الرواية الروسية والأمريكية شيئا ما من الثقـل والجلال . فبعد أن بلغت الحضارتـان سن الرشد اتجهتا للبحث عن صورتيهما (وقد قدم هنرى جيمس هـذه الفكرة فى احدى حكايـاته الأساسية) . وسـاعدت الرواية فى البلدين على تزويد عقول المواطنين بالاحساس بمكانتهم ، وليست هذه المهمة باليسيرة . فبينما كان الواقعى الأوربى يستعين بنقاط اشارية للرجوع اليها قد تحددت بفضل التراث التاريخى والأدبى الثرى ، فاننا نرى نظيريه فى الولايات المتحـدة وروسيا يضطران اما الى استيراد الاحسـاس بالتواصل والاستمرارية من الخارج ، أو الى خلق حالة من الاستقلال الذاتى الزائف اعتمادا على أية مادة تقع تحت أيديهم . وكان من حسن حظ الأدب الروسى ـ وهذا مثل نادر ـ أن تظهر فى روسيا عبقرية بوشكين المتعددة الجوانب ، والكلاسيكية فى ميولها . ومثلت أعماله فى ذاتها عالما من التقاليد . وفوق كل ذلك ، فانها ضمت قائمة طويلة من المؤثرات الأجنبية والنماذج الوطنية . وكان هذا ما عناه دوستويفسكى باشارته الى « تجـارب بوشكين مع المؤثرات العالمية » :

« فحتى أعظم الشعراء الأوروبيين فانهم لم يتمكنوا قط من استيعاب عبقرية الشعوب المجاورة والغريبة والأجنبية بنفس القوة التى ظهرت عند بوشكين ، الذى انفرد بين جميع شعراء العالم فى القدرة على اعادة الخلق الكامنة داخل نفسه لأى قومية أجنبية » (١) .

وفضلا عن ذلك ، فبفضل جوجول اهتدى فن السرد الروسى الى صانع ماهر ، نجح فى اصابة سهم وافر فى الاهتـــداء الى الأنغـام الأساسية للغة الروسية ومختلف أشكالها وصيغها . وهذا يفسر العبـارة الشهيرة «بأن الرواية الروسية قد خرجت من عباءته» . أما الأدب الأمريكى فكان أقل

---

(١) نفس المصدر .

توفيقا • اذ يكشف الذوق القلق عنـد « بـو » وهوثورن وملفيل غموض أمزجتهم والمآزق التي تعرضت لها مواهبهم الفردية ، وهي تحاول الابداع في عزلة نسبية •

ولقد افتقرت روسيا وأمريكا على السواء حتى الى هـذا الاحساس بالاستقرار الجغرافي والتماسك الذي كان من الأمور المسلم بها عند كتاب الرواية الأوربية • فلقد جمع البلدان بين الضخامة والتصور الرومانتيكي بأن الحدود ظاهرة في سبيلها الى الاندثار • ومثلمـا بدا الغرب القصي والهنود الحمر في الأساطير الأمريكية • حدث نفس الشيء عند الروس • فقد تصور بوشـكين وليرمنتوف وتولستوى القوقـاز وقبـائله المتحاربة أو المجتمعات الخام للقوزاق والمؤمنين القدامى في نهر الدون والفولجا ، على نفس النحو الذي حدث للأدباء الأمريكان • ومن النماذج التقليدية في الأدبين فـكرة البطل الذي يهجر العالم الفـاسد في الحياة المدنية بالمدن والمشاعر الواهنة لكي يواجه مخاطر المناطق الحدودية والعمل على تطهير مسلك أهلها ، وثمة قرابة بين بطل احدى الروايات الأمريكية (*) وبطل رواية تولستوى في « حكايات من القوقاز » تبين عندما يتحركان بين وديان الصنوبر والمخلوقات المتوحشة في حالة سوداوية ، وان كانا يشـعران بحماسة وحمية عند مطاردتهما لعدوهما « النبيل » •

ولم تظهر رحابة المكان المصحوبة بالقوى الطبيعية في أكثر مظاهرها جلالا ووحشية الا عند الأختين برونتي ، وبعد ذلك عند لورنس • وتعرف أدباء الروس والأمريكان منهم على كيف تبدو الطبيعة بعد تحررها وفك أسرها فرأينا بعد ذلك الفيضانات المتقلبة للبحار عند دانا (**) وملفيل ، والأهوال البدائية في عالم الجليد عنـد ادجار آلان بو (***) ، وصـورة الانسان عارية في رواية العـاصفة الجليدية لتولستوى • فلقد واجهت جميع هـذه الحالات الانسان وعرضته لمواقف كان بمقدورها تحطيمه في لحظات وحشية • وتقع جميع هـذه الأحـداث خارج نطاق قائمة الأعمال الأدبية الواقعية في أدب أوربا الغربية • ولم يكن بمقدور أحد غير الروس والأمريكان تأليف رواية مثل « ما مقدار الأرض التي يحتاجها الانسان » لتولستوى ، التي اعتقد جويس أنها أعظم عمل أدبي في العالم في القرن التاسع عشر • وهي حكاية أخلاقية رمزية عن ضخامة الأرض • ولم يكن بالامكان أن تعني شيئا لا في مشاهد كنت عند ديكنز ولا نورماندیا عند فلوبير •

(*) Leathestocking.

(**) Richard Henry Dana (١٨١٥ ـ ١٨٦٢) واشتهر برحلات البحر التي سجلها في أدبه •

(***) Narrative of Arthur Gordon Pym.

غير أن المكان مصدر انعزال بقـدر كونه مصـدر توسع • واشترك الأدب الروسى والأدب الأمريكى فى فكرة الفنـان الذى يبحث عن هويته وجمهوره فى حضارة حديثة للغاية ، شديدة الاضطراب ، ومنشغلة بهموم البحث عن القوت • أما المدن التى أدرك فيها الوعى الأوروبى كيفية التئام الجماعات الصغيرة ، وما حدث بينها من معاملات وتبادل منفعة فانها كانت غفلا ومجهولة عند الروس والأمريكان • فبدت مثلا سان بطرسبورج فى الأدب الروسى من عهد بوشكين حتى دوستويفسكى رمزا «للانشاء والبناء» التعسفى • اذ أمكن انشاؤهـا وبناؤها كاملة فى موقع كان غارقـا فى المستنقعات بفضـل سحر الأوتوقراطية ، أى أنها بلا جذور ممتدة لا فى الأرض ولا فى الماضى ، وأحيـانا ، كمـا رأينا فى رواية الخيال البرونزى (بوضع شدة فوق الياء) لبوشكين ، انتقمت الطبيعة من المتطفلين • وفى أحيـان أخـرى ، مثلما حدث عندما اختفى ادجار آلان بو فى بالتيمور ، تحولت المدينة الى قطيع من الغوغاء فى حالة شبيهة بالكوارث الطبيعية ، وحطمت الفنان •

ولكن فى النهاية انتصرت ارادة الانسان على جبروت الأرض ، فأمكن شق الطرق فى الغابات والصحارى ، وسيطرت الجماعات الانسانية على البرارى والاستيس• وانعكست فى المسلسل الكبير للكلاسيكيات الروسية والأمريكية هذه الانجازات ، وأيضا دور الارادة التى حققت ذلك • ففى أساطيرهما (الروس والأمريكان) ، أو ما دعـــاه بلزاك « بالبحث عن المطلق » رأينا هذا الشعار يلوح عاليـا • فالشخوص مثـل مستر برين وآهاب وجوردن بيم ، وانسان القاع أو العالم السفلى (عند دوستويفسكى)، بل تولستوى نفسه ، اقتحم الانسان الحواجز التى تعوق الارادة ، وحطم القيم الأخلاقية التقليدية والقانون الطبيعى ، واختار ادجار آلان بو شعارا لاحدى قصصـائده (*) فقرة من كتاب عالم اللاهوت جوزيف جلانفيـل من القـرن السابـع عشر « من الآن فصاعدا لن ينصاع الانسان للملائـكة ولا للموت بدون قيد ولا شرط اللهم الا اذا أصيبت ارادته بالوهن » • هذه هى صيحة القتـال عند آهاب (فى موبى ديك لميلفـل) ، كما كان أمل تولستوى عندما ارتاب فى الحاجة الى فنائية الجنس البشرى • ففى روسيا وأمريكا — كما لاحظ ماتيو أرنولد — كانت الحياة ذاتها تتسم بالتعصب المعروف عن الشباب •

ولكن فى كلا المثالين ، لم يكن المقصود هو نوع الحياة التى نهلت منها الرواية الأوربية مادتها ، ونسجت نسيج تقاليدها الأدبية • ان هذا

(*) Ligeia

هو جوهر دراســة هنرى جيمس للأديب الأمريكى هوثورن • فقد كتب فى تمهيده لأحد كتبه (*) :

« ليس هناك أديب يفتقر الى خبرة التجارب السابقة يستطيع أن يتصور صعوبة كتابة أو تأليف رومانس عن بلد ليس به أى أطلال ولا آثار عتيقة أو أسرار خفية ، ولا أية اساءة متعددة الألوان ومثيرة للاكتئاب • فلا شيء موجود سوى الرخاء المألوف الذى نراه ماثلا أمام أعيننا فى وطنى العزيز وهذا من حسن الطالع » •

وعندما يصدر هذا الكلام من مؤلف كتب جادة (**) ، فانه يتراءى لنا كأنه سخرية رقيقة • غير أن هنرى جيمس لم يقصد هذا المعنى ، وأفاض فى الكلام عن « المصاعب » التى واجهها هوثورن ، وجاءت مجادلاته هى ونص هوثورن ممثلة لأمريكا • بيد أن ما عمد جيمس الى قوله قد قدم ـ فى أغلب الظن ـ أفضل تحليل فاحص توافر لنا عن الخصائص الأوروبية • فعندما ذكر لنا ما افتقرت اليه الرواية غير الأوروبية ، فانه حدثنا أيضا عن المعوقات التى تحررت منها • وجاء تناوله ـ كما اعترف ـ واضحا وضاء عن الاختلافات بين فلوبير وتولستوى بنفس الوضوح الذى قدم به الخلاف بين فلوبير وهوثورن •

فبعد أن تحدث عن تخلخل الجو وشحوبه الذى عمل فيه هوثورن قال جيمس :

« لقد احتاج الأمر الى عدة أشياء ، كما لابد أن يكون هوثورن قد شعر فيما بعد فى الحياة ، عندما تعرف الى (المشهد الأوربى) بكثافته وثرائه • اذ يحتاج الروائى الى تجميع قــدر كبير من الأحداث التــاريخية والعادات والأعراف والأنماط للحصول على رصيد يعتمد عليه فى انطباعاته وفيما يوحى له »

ومن هنا تجيء القــائمة المشهورة للبنود الخاصة « بالحضارة فى أسمى حالاتها » ، التى غابت عن نطاق الحياة الأمريكية ، وعن منشأ المعالم والمشاعر التى يرجع اليها الروائى الأمريكى » •

فلا وجود « لدولة » بالمعنى الأوربى للكلمة ، وبحق لا تزيد كلمة دولة عند التحدث عن أمريكا عن اسم له دلالة قومية مميزة ، ولا وجود لصــاحب سيادة أو بلاط أو ولاء شــخصى أو أرستقراطية أو كنيســة ، أو كهنة أو جيش ، أو قلاع أو قصور ريفية أو أطلال ملبلبة (أى جدرانها

(*) The Marble Faun.

(**) مثل The Scarlett letter و The House of the Seven Gables

مغطاة بشجر اللبلاب) ولا اكسفورد أو ايتون أو هارو أو أدب أو روايات أو متاحف أو لوحات فنية أو أحزاب سياسية أو أية فئة منشغلة بالرياضة، ولاآبسوم أو اسكوت » ٠

وليس بمقدورنا أن نقرر هل يستطاع أخذ هذه القائمة بحذافيرها مأخذ الجد ٠ ففي انجلترا على عهد الملك جيمس ، لم يكن للبلاط أو الجيش أو الرياضة دور يذكر في تحديد قيم الفنان ، والحادث الوحيد الذي يمكن أن يوصف بالحادث الدرامي عند ذكر جامعة أكسفورد ، وله ارتباط بالعبقرية الشاعرية هو طرد شيلي من الجامعة ٠ وكانت القصور الريفية والأطلال « الملبلبة » لعنة دامية حلت بالفنانين والموسيقيين الذين سعوا لادخال السرور على قلوب أولياء نعمتهم ٠ فلا ايتون ولا هارو قد قامت بدور ملحوظ في تشجيع الفضائل الرقيقة ٠ ومع هذا فان قائمة هنرى جيمس لها دلالتها ٠ فقد استطاعت أن تقدم في صورة منمنمة دقيقة صورة العالم عند الواقعية الأوربية ، وما كان برجسون سيسميه المعطيات المباشرة (*) لفن ديكنز وثاكرى وترولوب وبلزاك أو فلوبير ٠

وبالاضافة الى ذلك ، واذا سلمنا بالمؤهلات الضرورية واختلاف المنظور ، فان هذا الدليل الخاص بما افتقرت اليه أمريكا ينطبق بالمثل على روسيا في القرن التاسع عشر ٠ فلم تكن روسيا أيضا دولة بالمعنى الأوربي للكلمة ، وكان بلاطها الأوتوقراطي بطابعه شبه الآسيوى معاديا للأدب ٠ والكثير من أبناء أرستقراطيتها غارقون حتى آذانهم في الروح الهمجية الاقطاعية ٠ ولم يبال بالفن أو بالحرية الفكرية سوى حفنة صغيرة من أبناء البلاد المثقفين ثقافة أوربية ٠ ولم يشترك الكهنة الروس في أكثر من القليل من المظاهر هم والأساقفة والقساوسة الانجليكانيون الذين أمضى هنرى جيمس في مكتباتهم المكسوة بالأخشاب الكريمة ومكاتبهم الأشبه بأوكار الغربان بعض أمسياته الشتوية ٠ لقد كانوا زمرة من المتعصبين الجهلة الذين يستغلون الأميين برؤاهم الخداعة ٠ أما أغلب البنود الأخرى التي أوردها جيمس كالجامعات الحرة والمدارس العريقة والمتاحف والأحزاب السياسية والأطلال الملبلبة والتقاليد الأوربية ، فلم توجد في روسيا مثلما لم توجد في الولايات المتحدة ٠

وفي الحالتين — يقينا — فان هذه البنود تشير الى حقيقة أكثر عمومية ٠ فلم تعرف لا روسيا ولا أمريكا تطورا كاملا للطبقة المتوسطة بالمعنى الأوربي للكلمة ٠ وكما ذكر ماركس في أواخر أيامه ٠ لقد قدمت روسيا مثالا لنظام اقطاعي يتجه نحو التصنيع دون مرور بالمراحل الوسيطة

(*) donnée immediate.

للانتخابات السياسية ، ودون ظهور للبورجوازية الحديثة · اذ تكمن وراء الرواية الأوربية ظواهر ساعدت على الاستقرار والنضج مثل الأنظمة الدستورية والرأسمالية ، ولم توجد هذه الأنظمة فى روسيا على عهد جوجول أو دوستويفسكى ·

واعترف جيمس بوجود « عوامل تعويضية دقيقة » لرهافة الجو الأمريكى ، ونوه بدور الطبيعة الفزيائية المباشرة فى أسمى حالاتها الفصيحة والى احتكاك الكاتب بأنماط الجماهير العريضة ، وبالاحساس « بالدهشة » و « الخفاء » عند الالتقاء بأناس لا يستطيع ادراجهم ضمن أية فئات متمايزة فى أى مجتمع محدد · غير أن جيمس أسرع وأضاف القول بأن « غياب مثل هذا التكوين الهرمى يحرم الفنان من أية معايير ثقافية أو فكرية ومحك قياس السلوك ، وبدلا من ذلك « فانه يلزمه باتباع احساس فاتر منعزل بالمسئولية الأخلاقية » ·

ان هذه العبارة مقلقة حتى اذا نظر اليها على أن المقصود بها هو « هوثورن » وحده · ويحتاج الأمر الى مشوار طويل لتفسير لماذا أقبل جيمس فى مرحلته الناضجة على تمضية الوقت واظهار الاعجاب بمؤلفات أوجييه (*) وجيب والكسندر دوماس (الابن) · ويلقى هذا الرأى الضوء على القيم التى ساقته الى عقد مقارنة بين « الرسالة القرمزية » لجيمس وآدم بلير للوكهارت دون أن تسىء هذه المقارنة للأخير · ويساعد ذلك على تفسير لماذا كان جيمس يأمل فى ارتقاء الرواية الأمريكية لتصل الى مستوى الرواية عند « دين هوويل » الذى بدأ حياته الأدبية بتأليف كتاب ممتع عن الحياة فى فينسيا بدلا من الابتداء برواية تجارب الصبى مثلما فعل ادجار آلان بو وملفيل وهوثورن · وأخيرا فلعل هذه الملحوظة تبين لماذا لم يتعرف جيمس اطلاقا على المعاصرين الروس كايفان تورجنيف؟:

« هذا الاحساس الفاتر المنعزل بالمسئولية الأخلاقية » (والذى أميل الى وصفه بالهوائى بدلا من الفاتر) ، وهذا الاضطرار الى الاتجاه نحو ما سيسميه نيتشه « باعادة تقييم القيم » قد ساعد على توجيه الرواية الأمريكية والروسية الى ما هو أسمى من المصادر المتخاذلة للواقعية الأوربية ، وتحويلها تجاه عالم بيكو (**) وآل كارامازوف · ولاحظ لورنس :

(★) Emile Augier (١٨٢٠ ـ ١٨٩٠) مؤلف مسرحى فرنسى · اما Gyp فهو الاسم المستعار لأديبة فرنسية تدعي مارى أنطوانيت دى ميرابو من الارستقراط اللائى الفن ادبا تافها نسى امره الآن ·

(★★) Pequod.

« هناك شعور مختلف فى الكلاسيكيات الأمريكية العتيقة • انها تمثل النقلة من المصطلح القديم للنفس « بسيك » (بمعنى الروح) كما كانت تفهم فى الماضى الى شىء جديد ، والى عملية تنحية وازاحة ، والازاحة موجعة » (٢) •

وفى حالة أمريكا ، كانت الازاحة والتنحية أو الاستئصال مكانية وثقافية ، أى عنت نزوح العقل من أوربا الى العالم الجديد • وفى روسيا ، كانت الازاحة تاريخيـــة وثورية • وفى الحالين كانت مصـــحوبة بالألم والابتعاد عن العقل ، وان كانت تميزت أيضا باتاحتها الفرصة للتجربة والاعتقاد المنعش بوجـود مسائل أدهى وتستحق الصـــدارة وتفوق فى الأهمية تصوير المجتمع القائم أو التزويد بمرفهات رومانسية •

وليس من شك أنه باتبــاع معايير جيمس يصـــح وصف هوثورن وملفيل وجوجول وتولستوى ودوستويفسكى بالشـــخصيات المنعزلة • فلقد قاموا بالابداع بمعزل عن الوسط الأدبى السائد ، أو بطريقة متعارضة معه • والظاهر أن جيمس بالذات وتورجينيف كانا الأسعد حظا • فلقد حظيا بالتشريف فى أرقى محافل الحضارة ، ولم يشعرا بأية غرابة فيها دون أن يضحيا باكتمال هدفهما • ولكن بعد الفحص والتمحيص يبين أن أصـــحاب الرؤى والمسكونين أو الممسوسين هم الذين أبدعـوا الكتب « الطيتانية أو الجعيصة » ••

وربما ساعد حديثنا المتخيل عن روسيا وأمريكا فى القرن التاسع عشر عن التماثل المحتمل فى ابداع الرواية الروسية والأمريكية ، وعلى ابتعادهما على التعاقب من الواقعية الأوربية على التنبؤ بالخطوة التالية • فالرواية الأوربية تعكس فترة السلام الطويلة التى أعقبت عهد نابليون ، وامتد هذا السلام من معركة واترلو الى الحرب العالمية الأولى ، مع استثناء فترات متقطعة من الانتفاضات وحالات القلق فى السنوات ١٨٥٤ و ١٨٧٠ • وكانت الحرب « موتيفــا » سائدا فى الشــعر الملحمى ، حتى وان دارت الحرب فى السماء ، وزودت سياق الكثير من الدراما الجادة ابتــداء من أنتيجونا لسوفوكليس الى ماكبث وآيات كلايست ، ولكنهـــا ابتعدت على نحو بعيد الدلالة عن الموضوعات التى شغلت الروائيين الأوربيين فى القرن التاسع عشر • ونحن نســـمع زئير أو هدير المدافع عن بعد فى رواية ثاكرى (*) كما ان اقتراب الحرب قد أضفى جانبـــا من السخرية على الصفحات الأخيرة من نانا لاميل زولا ، كما زودها بسورتها الحيوية التى

---

(٢) D. H. Lawrence فى كتاب Studies in Classic American Literature.

(*) — Wiliam Thackeray (١٨١١ — ١٨٦٣) — Vanity Fair

لا تنسى • غير أن الحرب لم تعاود الظهـور فى التيـار الرئيسى للأدب الأوربى ، الا بعد تحليق المنطاد زبلن فوق باريس فى تلك الليلة الليلاء ، التى سادها الاغواء ، ودلت على نهاية عالم بروست • وكتب فلوبير الذى شدد على الاشارة الى أغلب هذه المشكلات صـفحات وحشية لامعة عن المعركة ، ولكنها كانت من المعارك التى عفا عليها الزمان ، وأصبحت جديرة بالايداع فى أحد متاحف قرطاج العتيقة • ومن الغريب أن تدعو الضرورة الى الرجوع الى كتب الصبية والأطفال لو أريد الاهتداء الى روايات مقنعة عن دور الآدميين الراشدين فى الحرب ، أى الى ألفونس دوديه وهنتى (*) الذى تماثل هو وتولستوى فكانت له تجارب مشهورة فى حرب القرم • ولم تنتج الواقعيـة الأوربيـة فى مرحلة مراجعتهـا كتبا مماثلة للحرب والسلام أو وسام الشجاعة الأحمر لتولستوى •

وتدعم هذه الحقيقة درسا وعبرة أكبر • فلقد كان مسرح الرواية الأوربية وقالبها السياسى والفيزيائى من جين أوستن الى بروست مستقرا بدرجة غير مألوفة ، وما يقع فيها من نكسات جوهرية يتبع الخصوصيات ولا يتبع أى اتجاه عام • ولم يكن فن بلزاك وديكنز مهيئا للاشتراك فى تلك القوى القادرة على تمزيق نسيج المجتمع أو تهديد الحياة الخاصة ، كما أن أحدا لم يطالبهم بذلك ، وكانت هذه القوى تتجمع بعناد وتصلب لبدء عصر الثورات والحروب الشـاملة ، غـير أن الروائيين الأوربيين اما تجاهلوا هذه الظاهرة أو أساءوا تفسيرها • وأكد فلوبير لجورج صاند ان نظام « الكومين » هو مجرد انتكاسة وجيزة لنزعة انشقاقية ، ولم يلمح غير اثنين من الكتاب بوضـوح النزوع نحـو التفكك وما أصاب جـدار الاستقرار الأوربى من تشقق • الأول هو هنرى جيمس (**) وجـوزيف كونراد (***) • ومن الملحوظ ومما له دلالة ان الكاتبين كليهما لم يكونا من المنتمين للتقليد السائد فى غرب أوربا •

ولم يقدر تأثير الحرب الأهلية الأمريكية ــ فى اعتقادى ــ أو بالأحرى اقترابها أو ما حدث فى أعقابها على الجو الأمريكى تقديرا كاملا • وألمح هارى ليفين (****) الى أن منظور ادجار آلان بو للعالم قد استمد قتامته من نبوءته عن المصـير المهدد والمتوعد للجنوب • ولم يحـدث الا تدريجيا اقترابنا من ادراك كيف أثرت الحرب تأثيرا عاتيا فى وعى هنرى جيمس •

(*) G. A. Henty (١٨٣٢ ــ ١٩٠٢) كان مراسلا حربيا انجليزيا ألف بعض الروايات التاريخية للأطفـال •

(**) فى كتاب The Princess Casamas i.

(***) فى كتاب Under Western Eyes وكتاب The Secret Agent .

(****) Harry Levin .

فهى تفسر ولعه بالوحشيات والمعلولين ، التى زادت الرواية عنده عمقا ونقلتها الى مجالات خارج نطاق المذهب الواقعى الفرنسى والانجليزى .
ولكن بوجه أكثر عمومية نستطيع القول ان عـدم الاستقرار فى الحياة الاجتماعية الأمريكية وميثولوجية العنف المتوطنة فى مناطق الحدود واحتلال أزمة الحرب للصدارة قد انعكست على مسلك الفن الأمريكى ، وساهمت فيما سماه لورنس : « ارتفاع طبقة الوعى الى أقصى حدودها » . وقصد جيمس بهذه الملحوظة كل من بو وهوثرن وملفيل ، ولعلها تنطبق بالمثل على بعض رواياته هو بالذات (*) ، ولكن ما بدا فى حالة أمريكا عناصر معقدة وهامشية فى بعض الأحيان ، كان من الحقائق الأساسية فى حالة روسيا .

٥

واذا استثنينا رواية الأرواح الميتة لجوجول ١٨٤٢ ، وأوبلوموف لجونشاروف وفى العشية لتورجينيف ، سنرى امتداد فترة ازدهار الرواية الروسية من تحرير العبيد ١٨٦١ الى الثورة الأولى ١٩٠٥ . ومن ناحية قوة الابداع والعبقرية الخالدة بالاستطاعة مقارنة هذه السنوات الأربع والأربعين مقارنة صحيحة بالعصور الذهبية للخلق الفنى فى أثينا على عهد بركليس وعصرى الملكـة اليزابث والجاكوبى فى انجلتـرا ، وبالامكـان احتسابها ضمن أخصب فترات تألق الروح الانسانية ، وفضلا عن ذلك ، فما من شك أن الرواية الروسية قد تصورت كاشارة للدائرة التاريخية للبروج (**) . انها اشارة اقتراب الجيشان (بفتح الجيم) . فابتـداء من الأرواح الميتة الى البعث لتولستوى (سنرى الصورة الأولى لهذا الجيشان متمثلة فى مجرد وضع عنوانى الروايتين متجاورين . اذ عكس الأدب الروسى اقتراب النبوءة من تحققها :

« فهذا الأدب حافل بالنبوءات والتوقعات ومهموم بصفة مستمرة بتوقع اقتراب الكارثة . ولقد شعر عظماء الكتاب الروس فى القرن التاسع عشر بأن روسيا على حافة الهاوية وأنها مندفعة اليها بعنف . وتعكس أعمالهم الثورة التى حدثت داخل روسيا وتلك الثورة الأخرى التى كانت فى طريقها للاندلاع » (٣) .

(*) مثل The Jolly Corner و The Golden Bowl

(٣) Les sources et le sens du — N. A. Berdiaev Communisme russe ترجمة A. Neville (باريس ١٩٥١) .

(**) Zodiac.

تأمل الروايات الكبرى : الأرواح المائتة ١٨٤٢ وأوبلوموف (١٨٥٠) والآباء والأبنــاء لتورجنيف (١٨٦١) والجريمة والعقـاب ١٨٦٦ والأبله (١٨٦٨ ـ ١٨٦٩) والممسوس (١٨٧١ ـ ١٨٧٢) وآنا كارينا (١٨٧٥ ـ ١٨٧٧) والاخوة كارامازوف (١٨٧٩ ـ ١٨٨٠) والبعث (١٨٩٩) • ان هــذه المجموعة تمثــل سلسلة من النبوءات • وحتى الحرب والســلام (١٨٦٧ ـ ١٨٦٩) والتى تنفرد بموقف خاص خارج التيار الرئيسى ، فانها تختتم بالتلميح لتفجر احدى الأزمات • نعم لقد أدرك الروائيون الروس فى القرن التاســع عشر العاصفة وهى تتهيأ للانطــلاق ، وتنبأوا بما سيحدث • وكانت رؤياهم شديدة الوطأ أشبه برؤى الكتاب المقدس • وكثيرا ما تنبأوا بنبوءات متعارضــة هى وفطرتهم السياسية والاجتماعية مثلما حدث فى حالة جوجول وتورجينيف ، ولكن مخيلاتهم تعرضت للقمع ، لأن الكارثة كانت واقعة لا محالة • واذا توخينا الحقيقة فان الرواية الروسية تعد مؤيدة لما ذكره راديشوف (*) فى كلماته الشهيرة فى القرن الثامن عشر : « بأن أثقال المعاناة الانسانية قد سحقت روحى » •

وبالاستطاعة نقل الاحساس بالتواصل والرؤى المتسلطة اعتمادا على احدى المقطوعات الفانتازية ، وربما لا يتحقق ذلك الا باتباع هذه الوسيلة • فلقد أطلق جوجول ترويكته الرمزية من خلال أرض الأرواح الميتة ، وأدرك جونشاروف ان عليه أن ينهض لالتقاط الزمام ، ولكنه بدلا من أن يفعل ذلك استسلم لمصيره المحتوم • وفى واحدة من تلك القرى فى مقاطعة (ن) التى يعرفها قراء الرواية الروسية أمســـك بازاروف عند تورجينيف بسوطه • ومثلت شخصيته المستقبل والغد بحملته التطهيرية المصحوبة بسفك الدماء • ويمثل أشباه بازاروف ممن أصابهم مس الجنون ، ممن ســعوا للاندفاع بترويكاتهم فى الهـــاوية موضـــوع رواية الممســـوس لدوستويفسكى • وفى لغتنا المجازية قد تدل اقطاعية ليفين فى آنا كارينا على الوقفة المؤقتة فى الموقع الذى ربما بحثت فيه المشكلات لتحليلهـــا والاهتداء الى حل لها اعتمادا على المفهومية ، ولكن الرحلة قد وصلت الى نقطة اللاعودة ، وسنضطر الى الاسراع نحو مأساة آل كارامازوف ، وفيها صورت على مقياس شخصى عملية قتل الأب الهائلة كاشــارة للثورة • وأخيرا نصل الى البعث ، وهى رواية عجيبة بعيدة عن الكمال ، وتحمل دعوة للغفران ، وتتجاوز الفوضى وتنظر الى ما وراءها وما هو أبعد منها ، أى الى المشيئة الالهية •

(*) Radishehev من اتباع الماسونيين الذين دعوا الى التحرر فى عهد الامبراطورة كاترين امبراطورة روسيا ، وحكم عليه بالاعدام بعد ان نشر كتابا بعنوان « رحلة من بطرسبرج الى موسكو » روى فيه احداثا عن الفساد الحكومى ، ولم ينفذ حكم الاعدام فيه •

لقد انطلقت هذه الرحلة فى عالم خال من « الشـــكل » يتصف بالمأسوية ، ولا تناسبه الواقعية الأوربية • وفى رسالة الى مايكوف فى ديسمبر ١٨٦٨ (وستسنح لى الفرصة فيما بعد للرجوع اليها) تساءل دوستويفسكى :

« يا الهى ! لو أمكننا أن نذكر كل ما مر بنا معشر الروس بطريقة قاطعة خلال عشر السنوات الأخيرة ونحن نسعى للارتقاء بأرواحنا ستقشعر أبدان جميع الواقعيين لو سمعوا ما جرى لنا وسيصفون ما حدث بأنه هلوسة أو فانتازيا ! ومع هذا فلا بأس من تسمية هذه الأحداث بالواقعية المحضة • انها الواقعية الوحيدة الصادقة ، العميقة ••• » •

كانت الحقائق التى تعرض لها الكتاب الروس فى القرن التاسـع عشر حقائق الفانتازيا حقا كالاستبداد المروع والكنيسة التى وقعت فريسة لأصحاب الرؤى والمثقفين (الانتلجنتزيا) أرباب المواهب الكبرى • وبعد أن اقتلعوا من جذورهم سعوا للبحث عن الخلاص اما خارج وطنهم أو وسط ظلمـــات كتل القرويين وجحافل المبعدين الذين نزعوا الى دق الأجراس (وهو اسم الجريدة التى كان يصدرها هرتسن) أو بالصياح فى جريدة السبارك (اسم جريدة لينين) من أوربا التى يعشقونها ويحتقرونها فى ذات الوقت والمهاترات الهادرة بين أنصار الجامعة السلافية والمستغربين وبين الجماهيريين والنفعيين والرجعيين والعـدميين والملحدين والمؤمنين • والجميع يفكرون مليا فى الكارثة المنذرة التى تنبأ باقترابها تورجينيف فى احدى عواصف الصيف ، وعرض رأيه عرضا جميلا •

ومن حيث الكيف وصياغة التعبير اتخـذت هذه النبوءة بعض المظاهر الدينية • ورأى بلينسكى أن مسألة وجـود الله كانت المحور الذى تركز عليه الفكر الروسى برمته • وكما لاحظ مرشيكوفسكى : « لقد استغرقت مشكلة الله وطبيعته الشعب الروسى كله ابتداء من المتهودين(*) من القرن الخامس عشر حتى العصر الحالى » (٤) وأضفت أيقنة المسيح وأخرويات الوحى على المناظرات السياسية مظهرا حماسيا غريبا • واعترضت ظلال توقعات القيامة الألفية أصوات الثقافة المكبوته • ففى كل الفكر الروسى ، يعنى فى افصاحات شادييف وكيرنسكى ونيشاييف وتكاشيف وبلينسكى وبيساريف وقسطنطين ليونتيف وسولوفيف وفيدوروف ، اقتربت مملكة الله على نحو مخيف من المملكة المتداعية للانسان • وبعبارة أخرى ، كانت الروح الروسية مسكونة بالله •

ومن هنا جاء الاختلاف الجذرى بين الرواية فى أوربا الغربية فى

(*) Judaizer. — و (٤) Merezhkowsky, نفس المصدر •

القرن التاسع عشر والرواية في روسيا ، اذ كان تراث بلزاك وديكنز وفلوبير علمانيا دنيويا • أما فن تولستوى ودوستويفسكى فهو فن دينى نبع من جو مشبع بالتجربة الدينية والاعتقاد بأن القـدر قد شاء قيام روسيا بدور بارز في التوعد للرؤى • ولم يكن دور من وقعوا فى قبضة الاله الحى بأقل من دور أسخيلوس أو ميلتون وتولستوى ودوستويفسكى ، اذ بدا لهم مصير الانسان محصورا بين اما كذا ، أو كذا ، على نحو ما ذكر كيركجورد • وهكذا فليس بالمقدور فهم أعمالهم فهما صحيحا على نفس المنوال المتبع فى فهم أعمال مثل دير بارم لستندال مثلا • فنحن هنا حيال تقنيتين مختلفتين وميتافزيقيتين مختلفتين• وبوسعك أن تصف آنا كارينينا والاخوة كارامازوف بأنهما روايتان وقصيدتان للعقل والروح ، وان كان هدفهما يتركز على ما سماه بيرديف « البحث عن خلاص الانسانية » •

ثمة نقطة أخرى تلزم اضافتها : عند تناولى لنصـــوص تولستوى ودوستويفسكى فى هذا الكتاب سالجأ الى الترجمة • وهذا يعنى أن هذا الكتاب عديم الفائدة الحقة للباحثين والمؤرخين فى اللغة الروسية والأدب الروسى أو اللغة السلافية والأدب السلافى ، والكتاب فى كل مرحلة من مراحله مدين بالفضل لجهودهم ، ولا أظنه يحتوى شيئا ما ــ كما آمل ــ دالا على الوقوع فى أخطاء جسيمة ، ولكنه لا يمكن ، وليس بالمقدور أن يكون موجها لهم • والأمر بالمثل فيما سبق ، أى فى حالة ما كتبه عن الرواية الروسية أندريه جيد وتوماس مان وجون كاوبر بوييز وبلاكمور • ولم أذكر هذه الأسماء من باب التباهى بالسبق ، وانما بالأحرى للتدليل على احدى الحقائق العامة • فالنقد ــ فى بعض الأحيان ــ مضـطر الى التحرر الذى يتحتم على فقه اللغة (الفيلولوجيا) وتاريخ الأدب رفضه باعتباره يقضى على هدفيهما ، والترجمات صيغ فاضحة ــ الى حد ما ــ من خيانة الأمانة الأدبية ، ولكنها هى المصدر الذى نلتقط منه ما بوسعنا ــ بل وما يتوجب علينا ــ التقاطه من أعمال مؤلفة فى لغة مختلفة عن لغتنا • وفى حالة الكتابات المنثورة باستطاعة الأستاذية أن تستمر غالبا حية بعد الخيانة ، والنقد الذى تمتد جذوره الى هذه المحنة ، والذى يكرس نفســه لهذه المهمة ســيكون ذا قيمة محدودة ، ولكنه سيتمتع بالقيمة رغم ذلك •

وعلاوة على ذلك ، فان تولستوى ودوستويفسكى يمثلان موضوعا رحيبا • ان هذا يساعد على حد ملاحظة ت • اس • اليوت عن دانتى على اتاحة فرصة امكان « قيام الكاتب بذكر شىء ما ذى قيمة ، بينما فى حالة صغار الكتاب لن تفلح سوى الدراسة المدققة الغامضة فى تبرير الكتابة عنهم على الاطلاق •

الفصل الثانى

منذ عهد يصعب تذكره تطلع النقد الأدبى الى الاهتداء الى قواعد موضوعية ومبادىء للحكم تتصف بالصلابة وبالكلية معا · غير أننا عندما نبحث تاريخها بشتى صنوفها سنعجب من امكان تحقيق مثل هذه التطلعات ، ونتساءل هل كان بالاستطاعة حقا تحقيقها ؟ · وربما نتساءل هل بالمقدور أن يكون مثل هذا النقد شيئا أكثر من كونه مسألة ذوق وحساسية عند أى عبقرى ، أو عند أية مدرسة من مدارس الرأى تفرض رأيها مؤقتا على روح العصر ، اعتمادا على براعتها فى عرض وجهة نظرها ، فعندما يأسر العمل الفنى وعينا ، فان شيئا ما كامنا فينا يتأثر باشعاعه · وما نفعله بعد ذلك هو تنقية القفزة الأصلية للتعرف عليه والافصاح عنها · عن طريق العقل واحساسنا بالمحاكاة · اذ تتصف الدراية بلعمل الفنى فى البداية بالعتامة والدوجماطيقية · وهذا ما عناه ماتيو أرنولد باستعمال مصطلح « المحك » ، وما أشار اليه هوسمان (*) عندما وصف بيت الشعر الصادق بأنه الذى يدفع شعر الذقن الى الانتصاب (ولقد عجبت لهذا الوصف الغريب الذى لم أجربه ربما لأننى حليق الذقن !) · وقضت الموضة الحديثة أن نشجب هذه التصورات والخواطر التى تنسب الى الأحكام الحدسية والذاتية ، ولكن هل يصح أن توصف بالابتعاد عن الأمانة ؟

هناك أمثلة تتصف فيها الاستجابة المباشرة بجبريتها ، وبكونها مناسبة للحالة التى حدثت فيها ، بحيث يتعذر علينا تجاوزها · وتكتسح بعض الانطباعات أفئدتنا بفضل بساطتها الظاهرية ، وتتحول الى ثوابت راسخة فى العقل نشعر بما تتركه من فراغ عندما نحاول اجتثاثها أو ازاحتها فى لحظات التأمل أو الشعور بالاضطراب · ومن الأمثلة التى يمكن الاستشهاد بها فى هذا المقام الفكرة المقبولة بوجه عام التى تصنف روايات

(*) A. E. Houseman.

تولستوى ـ فى ناحية ما ـ فى فئة الملاحم . وأيد تولستوى ذاته هذا الرأى ، وانتقلت هذه الفكرة الى عالم الانتقادات الدارجة . وهناك توطدت وبدت متوافقة تماما بحيث غدا من الصعب ادراك ما الذى يعنيه هذا الحكم على وجه الدقة . ولكن ما الذى نعنيه ـ فى الواقع ـ عندما نصف « الحرب والسلام » و « آنا كاريننا » بالملحمتين المنثورتين ؟ وما الذى خطر ببال تولستوى عندما وصف كتابه « الطفولة والصبا والشباب » بالعمل الصالح للمقارنة بالالياذة ؟

ليس من الصعب فهم كيف ظهر هذا الاستعمال لكلمة « ملحمة » لأول مرة ، فلقد شاع مفهوم أساليبها وميثولوجيتها ابان القرن الثامن عشر على نطاق واسع ، واتسمت حافة مجالات استعمالها بالعتمة ، مما صعب تقدير مدى صحة سماحها بالاستعمال فى حالات مثل « المشهد الملحمى » « والفخامة الملحمية » فى أية جملة موسيقية . وتصور معاصرو تولستوى أن معنى الملحمة يدل على الأحاسيس المناسبة للضخامة والجدية واتساع المدى الزمنى والبطولة والسكينة والسرد المباشر . ولم تنحت لغة النقد عندما اختصت بالرواية الواقعية أى مصطلح متماثل فى كفايته . وناسبت كلمة « ملحمة » من حيث الوضوح والشمول والكفاية وصف الرواية عند تولستوى ، والأمر بالمثل عند استعمالها فى وصف « موبى ديك » لميلفل .

غير أن من وصفوا تولستوى « بروائى الملاحم » قد استعملوا فى كتاباتهم كلمة تفوق معرفتهم لهذه النواحى ، فقد قصدوا بكلمة ملحمة تعبيرا غير دقيق عما فى أعماله من أبعاد كبيرة وعن العظمة العريقة لشخصه . والحق فان المعنى مناسب على وجه الدقة ، ومن الناحية المادية ، لما قصده تولستوى ، فرواية الحرب والسلام ورواية آنا كاريننا ورواية موت ايفان اليتش ورواية القوزاق تذكرنا بالشعر الملحمى ، لا من ناحية أى ادراك مبهم لمداها وحدتها ، بل لأن تولستوى قصد بها وجود تماثل بين فنه وفن هوميروس . ولقد أيدنا استعماله للكلمة تأييدا كبيرا بحيث نادرا ما نفحص كيفية تحقيقه لهدفه ، وهل يستطاع حقا اكتشاف أوجه قرابة بين الأشكال الفنية عندما يكون الفاصل الزمنى بينها ثلاثة آلاف سنة وما لا حصر له من الثورات الروحية . وفضلا عن ذلك ، فلم يلتفت الا قليلا لجوانب توافق الأسلوب الملحمى عند تولستوى ونظرته الفوضوية الى المسيحية ، غير أن مثل هذا التوافق قائم . فعندما تقول ان هناك ارتباطا بين الكثير من الأشياء عند تولستوى وبين الالياذة ، من حيث النغم والقواعد ، وعندما تطرح اعتقاد مرشكوفسكى بأن تولستوى كان

يملك روحا دالة على « كونه وثنيا بفطرته » (١) فان معنى هذا أنك أدركت جانبين من وحدة واحدة ·

ربما بدا من الطبيعي أن نبدأ « بالحرب والسلام » · فلا وجود لعمل منثور آخر استهوى المزيد من القراء ، ووصف بأنه ينتمي على نحو واضح براق الى تراث الملحمة · وثمة اجماع على اعتباره الملحمة القومية لروسيا · فهو حافل بالأحداث مثل حادث صيد الذئب ، والتي لابد أن تكون المقارنات بين هوميروس وبين تولستوى قد أشارت اليه حتما · وبالاضافة الى ذلك ، فقد تصور تولستوى بالذات هذا العمل ، وكانت القصائد الهومرية تشغل باله على نحو واضح ، ففي مارس ١٨٦٥ ، عكف على بحث « الشاعرية عند الروائي » ، ولاحظ في يومياته ان هذه الشاعرية « تنبع من مصادر شتى ، أحدها صورة الأحوال المستندة الى حادثة تاريخية ـ الأوديسا والالياذة ١٨٠٥ » على أن رواية الحرب والسلام من الأمثلة الدالة على التركيب بطريقة خاصة · اذ تتخللها فلسفة للتاريخ متعارضة مع مبدأ البطولة · ويؤدي التدفق المتعدد الجوانب للكتاب وشدة وضوح خلفيته التاريخية الى إعمائنا عن لمح ما فيه من متناقضات داخلية ، ولا يخفى أن كتاب الحرب والسلام ذو قيمة محورية فيما سأسوقه من حجج ، ولكنه لا يقدم أكثر الاتجاهات صراحة · وبدلا من ذلك أرى عزل بعض العناصر المميزة والمحددة في فن تولستوى بذكر شيء ما عن آنا كارينينا ومدام بوفاري ·

والمواجهة بين كارينينا وبوفاري من المواجهات الكلاسيكية ، ولها تاريخ خاص بها · فعندما ظهرت آنا كارينينا لأول مرة اعتقد أن تولستوى اختار موضوع الزنا والانتحار تحديا لآية فلوبير · ويدل هذا التفسير ـ فيما يحتمل ـ على المغالاة في التبسيط · ولقد عرف تولستوى مدام بوفاري عندما كان يزور فرنسا ، ونشرت الرواية مسلسلة (*) · وأثارت في الدوائر الأدبية مشاعر المعنيين بفن فلوبير · بيد أننا نعرف من الأوراق الخاصة لتولستوى أن موتيف الزنا والثأر قد شغل باله منذ وقت باكر يرجع الى ١٨٥١ ، وأن النزوع الفعلي لتأليف آنا كارينينا لم يحدث الا في ١٨٧٣ بعد انتحار آناستيبانوفا بالقرب من ضيعة تولستوى ، وكل ما يمكن أن يقال في هذا الشأن هو أن آنا كارينينا قد كتبت بعد تعرف تولستوى على مدام بوفاري ·

---

(١) Tolostoy as Man & Artist — D. S. Merezhkov ky with an Essay on Dostoiveski. (لندن ١٩٠٢) ·

(*) في مجلة Revue de Paris (١٨٥٦ ـ ١٨٥٧) ·

والعمـــلان من الآيات في نوعيهما ، فلقد اعتبر اميل زولا « مدام بوفارى » قمة الواقعية وأسمى عمل عبقرى فى فن يرتد الى الواقعيين فى القرن الثامن عشر والى بلزاك • واعتقد رومان رولان ان بوفارى هى الرواية الفرنسية الوحيدة التى تستطيع المقارنة بتولستوى « بفضل قدرتها على نقل الحياة ، والحياة فى شمولها » (٢) • غير أن العملين ليسا على أى نحـو متساويين • فآنا كارينينا لا تضـــاهى فى ضخامتها وســعة نظرتها وطابعها الانسانى وتقنية أدائها • وكل ما يحدثه التشابه فى بعض أفكار معينة هو تعزيز احساسنا بالاختلاف فى القدر •

ومن بين المقارنات المنهجية الأبكر بين الكتابين المقارنة التى أجراها ماتيو أرنولد • ففى المقال الذى كتبه عن تولستوى ــ والذى أقر كل ما ورد فيه ــ عبر أرنولد عن الاختلاف ، وشاع رأيه على نطاق واسع ، وسعى أرنولد الى تحديد التباين بين المخطط الصارم عند فلوبير والمخطط البادى التمعج ، وكأنه عشوائى ، عند نظيره الروسى ، فكتب ما يأتى :

« الحق ان علينا ألا ننظر الى آنا كارينينا على أنها عمل فنى ، ولكن علينا أن نعتبرها قطعة من الحياة • وما تفقده آية تولستوى من جراء ذلك طبقا للمعايير الفنية ، تكسبه ــ فى المقابل ــ من انتمائها للواقع » •

واستند هنرى جيمس على مقدمات مختلفة تماما ،فذكر أن الرواية عند تولستوى أخفقت فى تقديم صورة وافية للحيـاة مما يرجـع الى اخفاقها فى تحقيق المزايا الشكلية التى رمز اليها فلوبير ، وتساءل جيمس فى معرض اشارته الى دوماس وتولستوى (وهذا الربـط بين الاسمين دليل على عدم شعور جيمس بالمسئولية عند اصداره هذا الحكم فى تمهيد للطبعة المنقحة من أحد كتبه) (*) :

« ما الذى تعنيه للفن مثل هذه الأعمال الوحشية الضخمة المهوشة ، بما فيها من عناصر شاذة من الأحداث العرضية والتعسفية • لقد سمعنا من يقولون •• ان مثل هذه الأشياء أسمى من الفن » • غير أننا لم نفهم غير النزر اليسير من كل ما يعنيه هذا الكلام • ان هناك حياة وما الحياة كلحظات مبددة الا حياة ضحى (بضم الضاد) بها ، ومن ثم حيل بينها وبين الانتساب الى الأعمال التى أطرب لما فيها من نبضات حيوية وعمق كالذى أصادفه فى الأشكال العضوية » •

---

(٢) Mémoires et Fragments du Romain Rolland. (باريس ١٩٥٦) •

(*) The Tragic Muse.

لقد استند هذان الانتقادان الى اساءة فهم كاملة . فلقد استسلم أرنولد الى الاضطراب الذى ينجم عن القسمة والتصنيف ، عندما فرق بين العمل الفنى والقطعة من الحياة . « وما كان جيمس ليسمح بمثل هذه القسمة التى لا معنى لها ، ولكنه أخفق فى ادراك ان الحرب والسلام (التى تركزت ملاحظاته عليها بوجه خاص) من الأمثلة العظمى لنبضات الحيوية العميقة للشكل العضوى » . ومصطلح عضوى بما يتضمنه معنى الحيوية من المصطلحات الحاسمة . فهو الذى يصف على وجه الدقة أسباب تفوق آنا كارينينا على مدام بوفارى . ففى العمل الأول نحس بنبضات الحياة وبعمق أنفاسها . واذا سايرنا مصطلح أرنولد الخداع سيتعين علينا القول بأن رواية تولستوى هى العمل الفنى ، وأن رواية فلوبير هى التى توصف بأنها قطعة من الحياة مع ملاحظة ما يصحب كلمة « قطعة » من روافد فى المعنى يدل على التفكك والانحلال ..

وهناك نادرة شهيرة تروى عن فلوبير وموباسان ، فيقال ان فلوبير طلب من تلميذه اختيار شجرة بعينها لكى يصفها وصفا دقيقا بحيث لا يخطىء القارىء فى التعرف عليها بين الأشجار المحيطة بها . وفى هذا المقام ، نستطيع أن ندرك الخلل والخطأ المتطرف الكبير الذى وقع فيه المذهب الطبيعانى . فلو نجح موباسان فانه لن يعتبر قد حقق ما هو أكثر من منافسة المصور الفوتوغرافى . وأثبت تولستوى باستعانته بالمباينة بين شجرة الصنوبر الذابلة وشجرة الصنوبر الزاهرة فى رواية الحرب والسلام كيف تتحقق الواقعية الخالدة اعتمادا على حريات الفن السحرية الفائقة (المتسامية) .

واحتل تناول فلوبير للموضوعات الفزيائية الصدارة فى رؤياه وأغدق بسخاء على هذه الناحية من كنوز مفرداته اللغوية وقدراته الاقناعية . فمثلا فى استهلال الرواية نصادف تصويرا لقبعة شارل بوفارى :

« انها أشبه بخوذة مشوشة الشكل تحتوى عى بعض صفات تذكرنا بالقبعة العادية وبقلبق الهوزار ، وقبعة الرماح (بشدة فوق الميم) وبقبعة الحرس الملكى الانجليزى المصنوعة من جلد الحيتان وبغطاء الرأس الذى نرتديه عند نومنا ، انها من الأشياء القميئة التى يوحى منظرها المنفر بوجود مجاهل فى أعماقها ، كأنها رأس أحد البلهاء .. فبعد تسليحها وتقويتها بعظام الحوت نرى فى مقدمتها ثلاثة خطوط منبعجة تتلوهـا زخارف متبادلة على شكل معينات من المخمل وفراء الأرنب يفصل بينهما شريط أحمر ، ثم يجىء بعد ذلك شىء أشبه بالحقيبة تنتهى بمضلع

مزخرف زخرفة معقدة بالجدائل ، ومعلق بهذه القبعة حبل طويل رفيع للغاية ينتهي بشيء أشبه بالشرابة الذهبية والقبعة جديدة ولها قمة براقة » (٣) ٠

وتأثر فلوبير في تصويره لهذه الخوذة المريعة برسم هزلي لجارفاني رآه في أحد الفنادق التي يملكهـا شـخص يدعى بوفاريه أثناء طوافه في ربوع مصر ٠ ولم يكن لهذه الخوذة أكثر من دور عرضي تافه في سياق الرواية ، وذكر نفر من النقاد أن الخوذة ترمز الى طبيعة شارل بوفاري ، وتنبيء بمأساته ٠ غير أن هذا التفسير يبدو بعيد الاحتمال ٠ فاذا دققنا في هذه الفقرة مليا ، فاننا لن نستطيع تجنب الارتياب في أن فلوبير قد ألفها لذاتها لكي يثبت قدراته اللغوية في الاحاطة بمفردات المرئيات في الحياة ٠ ولقد حقق تصوير بلزاك الشهير للبـوابة في روايته أوجيني جرانديه غاية انسانية باعتبار البيت رمزا خارجيا حيا لسكانه ٠ أما ما رواه فلوبير عن قبعة شارل بوفاري فلا يزيد عن اسـتعراض يرمي الى اثبات قدرة الكاتب على الملاحظة ، ويعد انتهاكا لحرمة الحياة عن طريق السخرية وتكديس المعلومات على حساب اقتصاديات العمل الفني ٠

وليس هناك شبيه لهذه الحالة يمكن الاستشهاد به من البانوراما الفسيحة لعالم تولستوي ، ولربما لن يحتفظ تولستوي من وصف فلوبير بأكثر من الجملة الأخيرة : « كانت القبعة جديدة وقمتها براقة » ، ففي روايات تولستوي تكتسب من السياق الانســاني الأشياء المـادية مثل فساتين آنا كارينينا ومنظار بزيخوف وسرير ايفان اليتش مبرر وجودها وانسجامها ٠٠ وفي هذه الناحية تأثر تولستوي تأثرا عميقا بهوميروس ٠ ولعل لسنج كان أول من أشار في هذا المقام الى أن وصف الأشياء المادية في الالياذة كان على نحو لم يتبدل البتة ديناميا ٠ فالسيف يرى دائما كجزء من الذراع التي تتهيأ للقتال ٠ وينطبق هـذا الكلام حتى على أية أداة قامت بدور رئيسي كدرع آشيل ٠ فنحن نراه أثناء عملية سبكه ٠ وعندما تأمل هيجل هذه الحقيقة وضع نظرية رائعة فأشــار بحدوث « اغراب » تدريجي بين اللغة والمباشرات في العالم المادي ، ولاحظ أنه حتى في أدق الصـور فان الاناء البرونزي الذي ينتمي لنـوع معـين في القصـائد الهوميرية يشـعرنا بما يشع منه من حيوية لم تتمكن من مضاهاتها الآداب الحديثة ، وتساءل هيجل : هل يصح القول بأن الأحوال الانتاجية المتأثرة بآليات الصناعة قد أدت الى تغريب الناس من أسلحتهم ومعداتهم ، ومن كل احتياجات حياتهم ٠ انه افتراض يحث على البحث ٠ وقد تحدث عنه لوكاش بالكثير من الافاضـة ، ولكن أيا كان السبب

---

(٣) نقلا عن رواية Madame Bovary ، ترجمها للانجليزية Francis Streegmuller (نيويورك ١٥٩٧) ٠

التاريخي ، فان تولستوى قد راعى فى احاطته بالواقع الاقتراب المباشر منه ، ففى عالمه ، كما هو الحال فى عالم هوميروس ، تكتسب أهميتها وأحقية تضمينها فى الأعمال الفنية من كونها تغطى رؤوس البشر .

لقد اعتمدت التقنيات البارزة فى مدام بوفارى كاستخدام لغة غير مألوفة وتقنية هيمنة الأوصاف الشكلية والوقفات المتعمدة فى سياق السرد النثرى والمشاهد المتشابكة ، التى يختلط فيها الحابل بالنابل ، والتى تحتاج الى لغة معقدة فى كتابتها كوصف حفل راقص مع التمهيد له والتعقيب على نهايته ، اعتمدت على تصور الفن الذى جاء مضمرا فى ملاحظات ماتيو أرنولد وهنرى جيمس ، ولم يكن وقفا على العبقرية الشخصية لفلوبير . انها حيل تحاول الواقعية عن طريقها بطريقة صارمة تسجيل الانتماء الى الحياة المعاصرة . أما هل تعد هذه الفقرات مهمة أو جذابة فى ذاتها فمسألة لا تهم (وعليك أن ترجع الى ما حدث فى روايات الأخوين جونكور) . فالأهم من ذلك هو أمانة العرض . وفى واقع الأمر فان الموضوع الذى لا يقدم ولا يؤخر كان يزكى نفسه استنادا الى صعوبته . وبمقدورنا القول بأن زولا كان يملك القدرة على جعل موضوع مثل الجدول الزمنى لتحركات قطارات السكك الحديدية جديرا بمعاودة القراءة ! غير أن الأمر فى حالة فلوبير كان أكثر ابتعادا عن اليقينية . فعلى الرغم من أستاذية مدام بوفارى الملحوظة المشهودة والجهود السخية التى بذلها فى اعدادها ، الا أنها أخفقت فى ارضائه . اذ يكمن فى كوامن بنائها الراسخ الجميل عنصر سالب عديم الأهمية . وبين فلوبير أنه شعر بالاحباط عندما أدرك أنه حتى « اذا أمكن تحقيق العمل على الوجه الأكمل ، فان العمل ربما ينجح بدرجة (مقبول) فحسب ، ولكنه لن يتصف اطلاقا بالجمال لعيوب كامنة فى موضوعه » (٤) . ولعل فلوبير كان مغاليا ، كما لا يخفى . وربما كان ينتقم دون أن يدرى من الكتاب الذى تسبب فى الكثير من الاقلاق ، غير أن مقصده قد أحسن التعبير عنه . ففى هذه الآية الكبرى من آيات المذهب الواقعى جو من الالتزام واللاانسانية .

ووصف ماتيو أرنولد مدام بوفارى « بأنها عمل متجمد المشاعر » . فهى خالية من أية شخصية تثير لدينا الابتهاج أو العزاء .... » واعتقد أن هذا يرجع الى نظرة فلوبير للبطلة ايما .. فقد طاردها بمشاعر قاسية متجمدة ومتواصلة بلا رحمة مثلما حدث فى مطاردته الشريرة لها . ولقد نوهت بهذه الملاحظات على سبيل المباينة بينها وبين الحيوية والروح

---

(٤) "à cause du fond même" جاءت ضمن رسالة من فلوبير الى لويز كوليه فى ١٢ يوليو ١٨٥٢ (Correspondance de Gustave Flaubert III باريس ١٩٢٧ .

الانسانية فى آنا كارينينا • بيد أننـا قد نعجب ونتساءل هل فهم أرنولد فهما كاملا لماذا طـارد فلوبير ، وضـايق « ايما بوفارى » بلا رحمة ولا شفقة ؟ • ان ما تحداه لم يكن مسلكها ، ولكنه بالأحرى كان محاولتها المؤثرة بأن تحيا حياة خيالية وهمية • وعندما حطم فلوبير ايما فانه كان يسيء الى هذا الجانب من عبقريته التى تمردت ضد المذهب الواقعى وضد النظرية التنميطية (*) التى تعتقد أن مهمة الروائى هى تسجيل الوقائع بالترتيب الزمنى فى العالم التجريبى ، وأنها بمثابة عين الكاميرا التى تركز بأمانة وتحرر من الهوى على شيء ما أو حقيقة ما •

وحتى هنرى جيمس الذى أعجب أيما اعجاب بمدام بوفارى ، فانه أدرك وجود نقص فيها حال دون بلوغها الكمال • وعندما سعى جيمس بحثا عن سر السحر الرنان لهذا العمل (وكان قد سبق أن استعان بهذه الصفة فى معرض كلامه عن آية فلوبير فى جملتها فى مقال عن تورجينيف) فانه أشار الى أن « ايما » رغم طبيعة وعيها ورغم أنها عكست الكثير من طباع مبدعها (فلوبير) ، الا أنها عمل ضئيل للغاية فى واقع الأمر » (٥) • وربما أصاب جيمس الرأى ، وان كان الشاعر بودلير فى كلامه عن الرواية (مدام بوفارى) وصف البطلة « بأنها سيدة عظيمة حقا » • ولكن اذا توخينا الدقة سنرى أن كلا الرايين بعيدان عن الموضوع : « فالافتراض الذى استندت اليه الواقعية هو أن النبالة الكامنة فى الموضوع ليس لها تأثير على مزايا الأداء • فلقد اتبعت مبدأ وصفه بول فاليرى فى مقال غواية سيدنا فلوبير : « بالانتباه والعناية بما هو دارج » •

وأسرف الكتاب من أنصـار « الطبيعانية » فى التردد على مكتبات البحث والمتاحف ، وواظبوا على حضور محاضرات علماء الآثار والاحصاء • وكان لسان حالهم يقول : زودونا بالوقائع أسوة بالمدرس الذى رسـم تشارلز ديكنز شخصيته فى احدى رواياته (**) • وكان كثيرون منهم أعداء للرواية بالمعنى الحرفى ، وعندما ظهرت مدام بوفارى أضيف الى عنوانها عنوان فرعى « عادات الأقاليم » • وكان هذا الاجراء صدى لقسمة بلزاك الشهيرة للكوميديا الانسانية الى مشاهد باريسية ومشاهد فى الأقاليم ومشاهد من الحياة العسكرية • غير أن الاتجاه قد تبدل • اذ تكمن وراء عبارة فلوبير الرغبة التى لا تلين لمناقشة علماء الاجتماع والمؤرخين فى ميادين تخصصهم ، واضفاء صبغة « المونوجراف » على الرواية فى عرض يعتمد على مقتطفات على نطاق واسع من الواقع • وتتجلى هذه الرغبة واضحة

(*) desiccating.

(٥) Gustav Flaubert : (Notes on Novelist: with some other works) Henry James نيويورك ١٩١٤ •

(**) Hard Times.

فى نفس تكوين أسلوبه • فكما لاحظ سارتر : « ان عبارات فلوبير تطوق الموضوع وتستولى عليه وتثبته ثم تكسر هيكله العظمى ••• فمبدأ الحتمية عند الطبيعانى يسحق الحياة ، ويستبدل الحركة الانسانية بكائن آلى تتسم استجاباته بالاطراد ••• » •

فلو صح كل هذا لما وصفت مدام بوفارى بالعمل العبقرى ، وان كانت كذلك بلا جدال ، ففيها قدر كاف من الوقائع يتميز بصدقه ويساعد على تفسير لماذا يوجد نطاق من الأدب لا تنتمى اليه ، كما تكتشف بالبحث والتدقيق ، ولماذا تخلف تناول فلوبير لموضوعه عن تناول تولستوى له ؟ • وفضلا عن ذلك ، ولما كان فلوبير على دراية بنفسه ، وأنبها تأنيبا واضحا ، وافتقر الى موهبة خداع النفس التى تحمى الكتاب الأقل وزنا من اليأس ، لذا ساعدت مدام بوفارى على القاء ضوء متفرد على أوجه قصور الرواية الأوربية • وقال جيمس ان الكتاب صورة لحالة من حالات اضطلاع الأديب بدور « الوسيط » ، ولكن أليست مهمة الوسيط ـ على وجه الدقة ـ هى العالم الذى خوزق فيه أدباء من أمثال ديفو وفيلدنج خلفاءهما ؟ وأليس مما يزيد استنارتنا أنه عندما ابتعد فلوبير عن دور الوسيط فى بعض مبدعاته (*) ، قد استطاع الاحتماء بالقديسين فى الخرافة الذهبية من عواء شياطين اللامعقول •

على أن فشل مدام بوفارى (وان صح القول بأن كلمة فشل فى هذا المقام غير موفقة ونسبية) لا يمكن أن يفسر على ضوء تفرقة أرنولد بين العمل الفنى والمقطوعات المنتزعة من الحيـــاة • ونحن لا نعثر فى آنا كارينينا على أى أجزاء من الحياة ، بما يحمله هذا المعنى المشئوم من ايحاء بوجود علاقات تفسخ وتشريح • فنحن لا نصادف الا الحياة ذاتها فى وفرتها وأمجادها المصقولة ، أى ما لا يستطيع نقله شىء آخر غير الفن • وعلاوة على ذلك ، فان ما فيها من كشف والهام قد صدر عن أستاذية فى التقنية وقدرة مقصودة للكشف عن شاعرية الشكل •

٢

وعلى الرغم من كل ما فى نقد أرنولد من عنـــاد وتشبث بالرأى ، الا أنه تاريخيا قد أثبت أهميته الكبرى ، اذ عبر عن الرأى السائد لمعاصرى أرنولد من الأوربيين خصوصا الأب دى فوجيه (**) أول من يسر الأدب

(*) مثل Trois Contes و Salammbo و La tentation de saint Antoine.

(**) Vicomte de Vogüé (١٨٥٠ ـ ١٩١٠) اديب فرنسى عرف بدراساته لتورجينيف ودوستويفسكى وتولستوى le Roman russe ١٨٨٦ التى اثارت الاهتمـــام بالروائيين الروس واثرت تاثيرا غير مباشر على الادب الفرنسى •

الروسى للقراء الفرنسيين والانجليز . فلقد سلموا بتمتع الروس بالجدة والقدرة على الابتكار ، ولكن كان مضمرا فى اعجابهم الحذر الاعتقاد الذى ألهم أرنولد ، يعنى الاعتقاد بأن الرواية الأوربية هى نتاج صنعة متعمدة يمكن التعرف عليها ، بينما تعد « الحرب والسلام » ابداعا حيويا بلا شكل محدد لعبقرية لم تهذب(غير مصقولة) . وفى أقل هذه الانتقادات كياسة أدى هذا التصور الجامع الى مهاجمة بول بورجيه للأدب الروسى . وفى أعلى مراتب هذا التصــور وأحدها ذكاء فانه ألهم الاستبصــارات النيرة ـ والمهتزة ـ التى ظهرت فى كتاب أندريه جيد عن دوستويفسكى . ولم تكن هذه النظرية بالجديدة فى النقد الأوربى ، ولكنها كانت صورة جديدة للدفاع التقليدى عما هو وطيد وكلاسيكى ضد المنجزات التى ابتعدت عن الصيغ السائدة . وبالاستطاعة مقارنة محاولات أرنولد اخضاع آنا كارينينا للنقد الفيكتورى ، باظهار التباين بين حيويتها والتعقيدات الاستاطيقية عند فلوبير ، بمحاولات النقاد الكلاسيكيين الجدد التفرقة بين ما اتصف به شــكسبير من ســمو طبيعى وما رأوه اكتمــالا فى اتباع القواعد والنظام عنــد راســين .

ولكن على الرغم من أن مثل هذه المقارنات فى أية حالة من الحالات لم تكن فى محلها ، أو يمكن الرجوع بشأنها الى النصــــوص ، الا أنها ما زالت ملازمة لنا ، فالرواية الروســية تلقى ظلالا هائلة ومقبولة على احساسنا بالقيم الأدبية ، ولكن تأثيرها استمر مجرد تأثير خارجى ، ان صح مثل هذا القول . اذ جاء تأثيرها التقنى على الرواية الأوربية محدودا ، ولم يزد الروائيون الفرنسيون الذين تأثروا تأثرا واضحا بالنماذج الخاصة بدوستويفسكى عن نفر من أصحاب المواهب المتواضعة مثل ادوارد رود وشارل لويس فيليب . ويظهر فى رواية الأديب الانجليزى استفنسون : ماركهايم لمحات من تأثير دوستويفسكى . أما تأثير تولستوى على كتاب أمثال انيس وعلى الروائى جالسورثى وعلى جورج برنارد شو فيعد تأثيرا فى الأفكار أكثر منه تأثيرا على التقنية (٧) . ومن بين الشخصيات الكبرى يمكن القول بأن جيد وتوماس مان قد كيفا بعض جوانب مهمة من الممارسة الروسية لغايتهما . ولا يرجع ذلك أساسا الى وجود عوائق لغوية حالت دون تحقيق أعظم التأثير . فلقد كان الأديب الأسبانى سيرفانتز فى صميم الأدب الأوربى ، وأثر تأثيرا عميقا على بعض الكتاب الذين لا يستطيعون قراءته بلغته الأصلية .

---

(٧) انظر كتاب F. W. Hemmings — The Russian Novel in France (١٨٨٤ ـ ١٩١٤) اكسفورد (١٩٥٠) وكتاب T. S. Lindstrom Tolostoi en France (١٨٨٦ ـ ١٩١٠) باريس ، ١٩٥٢ و Gilbert Phelps, The Russian Novel in English — (لندن ١٩٥٦) .

ويرجع السبب الى الاتجاه العام الذى بينه أرنولد • فثمة شعور بأن تولستوى ودوستويفسكى ينتميان الى خارج النطاق المألوف للتحليل النقدى ، وقبلت ناحية التسامى عندهما كحقيقة مسلم بها من حقائق الطبيعة لا تتجاوب هى وأية تفرقة وثيقة • ويتصف أسلوبنا فى الثناء عليهما بغموضه على نحو يثير الاهتمام • فالظاهر أن الأعمال الفنية يمكن بحثها بحثا مدققا ، أما أجزاء الحياة فيتوجب التحديق فيها مع شعور بالتهيب • وهذا هراء بكل تأكيد • اذ يجب ادراك عظمة الرواية الممتازة بالرجوع الى الشكل الفعلى والتجسيم التقنى •

والشرط الأخير فى حالة تولستوى ودوستويفسكى يثير الاهتمام الى حد كبير • فليس هناك خطأ أفدح من الظن بأن رواياتهما أعمال وحشية ضخمة ومهوشة أبدعت من خلال حالات تلقائية عابرة أو خفية • وكان تولستوى واضحا عندما قال فى كتابه « ما هو الفن » ان الامتياز يتحقق من خلال التفاصيل ، وأن المسألة تنحصر بين المزايدة بين « الاسراف فى التقـدير » ، « وبخس التقـدير » ، وينطبق هذا الحكم على آنا كارينينا والاخوة كارامازوف بقدر لا يقل عن صلاحيته للتطبيق على مدام بوفارى ، والحق ان مبادىء مخططاتهما أخصب وأشد تعقيدا من تلك التى اتبعت عند فلوبير وجيمس ، واذا نظرنا الى مشكلة البناء السردى والقوة الدافعة وحلول المشكلات فى الجزء الأول من « الأبله » فان العملية التى لجأ اليها جيمس كالحفاظ القريب عن مركز أوحد للرؤية فى رواية السفراء ستبدو ضحلة • واذا قورن القسم الاستهلالى من آنا كارينينا ــ التى سأبحثها تفصيليا ــ ببداية مدام بوفارى فستبدو لنا رواية فلوبير ثقيلة وان كنا نعرف مدى ما بذل فيها من جهد • وليس هناك سوى أعمال قليلة تستطيع منافسة رواية الجريمة والعقاب كرواية متقنة بالمعنى التقنى • واذا انتبهنا الى احساسها بالحظوة والتماسك فى تنفيذهـا • فانها ستذكرنا بأعظم ما ألف لورنس وبرواية نوسترون لكونراد •

لابد أن تبـدو هـذه الآراء كانتقادات مألوفة لا تستحق المزيد من التأكيد ، ولكن هل هى حقا كذلك ؟ • ولقد خص كثير من اتباع مذهب النقد الحديث فن الرواية كما مارسه فلوبير وجيمس وكونراد وجويس وبروست وكافكا ولورنس (باعتبارهم يمثلون آلهة الرواية) باستبصاراتهم واقتناعاتهم • وتهاطلت البحوث عن فائدة اللغة المجازية عند فوكنر وأصل هذه الحادثة أو تلك فى أوليس كما تعددت واستحقت التقدير • غير أن العديد من النقاد والدارسين الذين ينظرون الى هذه الأمور على أنها أمور حيوية ، لا يعرفون سوى القليل من المعرفة العامة أو غير الواضحة عن الاعلام الروسى ، ولعلهم رغم ارادتهم ــ فى أغلب الظن ــ يتبعون ــ بغباء ــ

ازرا باوند ، واستبعاده الرواية الروسية (*) • وينصب جانب من غايتى من تأليف هذا الكتاب على معارضة هذا الزعم ، وأن أثبت أن سنو كان محقا عندما قال : « ان الأعمال المتلبسة بالشياطين هى الأحق باستبصاراتنا لو أردنا اكتشاف نصيبها من التناسب والاتساق • ولكن مجرد تأكيد ذلك ، واذا وضعنا نصب أعيننا حقيقة عدم انفصال حيوية الرواية عن مزايا التقنية التى تكسبها صفة العمل الفنى ، ستبقى تتفة من الحقيقة فيما قاله ماتيو أرنولد • فلقد أصاب عندما اعتقد وجوب عدم النظر الى مدام بوفارى وآنا كارينينا بنفس المنظار • فالاختلاف بينهما أكبر من مجرد اختلاف فى الدرجة • فلا يقتصر الأمر على أن تولستوى قد رأى الأوضاع الانسانية بطريقة أعمق وعلى ضوء أكثر تعاطفا من فلوبير ، وأن عبقريته من نوع أكثر رحابة ، كما نستطيع أن نثبت ، ولكن الأصح من ذلك هو القول بأننا عند قراءة آنا كارينينا ، فان فهمنا للتقنيات الأدبية ودرايتنا بكيف نتبع هذا الشىء لا تعود علينا بأكثر من استبصار أولى • ولقد تعمقت أنماط التحليل الصورى التى عنى بها هذا الفصل عالم تولستوى بقدر اقل من عنايتها بعالم فلوبير • فالرواية عند تولستوى تنقل شحنة واضحة جلية بما يشغلنا دينيا وأخلاقيا وفلسفيا مما ينبعث من ثنايا السرد الروائى ، وان كان لها وجود مستقل أو مواز ، وتدعونا الى الانتباه اليها ، فكل ما نلحظه ، فيما يتعلق ببويتيقا تولستوى ، يكتسب قيمة أساسية من كونه يزود باتجاه ضرورى لأحد مذاهب التجربة الأكثر شمولا وافصاحا عن نفسه على نحو لم يسبق لعقل آخر طرحه •

وهذا قد يفسر لماذا أحجمت ـ بوجه عام ـ مدرسة النقد الحديث باستثناء بعض المميزين مثل بلاكمور عن تناول الرواية الروسية • فلقد أدى تركيزها على الصورة المفردة وتراكيب اللغة ، وتعصبها ضد الأدلة المنتمية الى خارج الرواية والمتعلقة بالسيرة وتفضيلها للشكل الشعرى على الشكل النثرى الى عدم تناغمها هى والخصائص المهيمنة على الرواية عند تولستوى ودوستويفسكى • ومن هنا جاءت الحاجة الى الرجوع الى النقد القديم المستند الى خصـائص ذات أبعاد رحيبة ، كما نلحظ عند أمثال أرنولد وسانت بيف وبرادلى • ومن هنا أيضـا جاءت الحاجة الى النقد المهيىء للالتزام بدراسة الصيغ الأضخم والأقل تماسكا • ولاحظ جورج برنارد شو (**) : « ليس هناك من بين شخوص ابسن أى شخص لا تنطبق

(★) فى كتاب How to Read .

(٨) مقـال Dickens at Work — C. P. Snow فى مجلة New Statesman فى ٢٧ يوليو ١٩٥٧ •

(★★) فى كتاب The Quintessence of Ibsenism.

عليه الكلمات العتيقة عن معبد الروح القدس ، ولا يستثيرك فى بعض اللحظات عند الاحساس بهذا السر ٠

وعندما نسعى لفهم آنا كارينينا تبدو لنا مثل هذه العبارات والمصطلحات العريقة مناسبة وفى محلها » ٠

٣

وتنقل الصفحات الأولى من كتاب آنا كارينينا مشاعرنا الى عالم بعيد عن عالم فلوبير ٠ فالعبارة التى استهلت بها باولين الكلام : « الثأر من نصيبى وسأدفع الثمن » تحمل رنينا مأسويا ومبهما ٠ فلقد صور تولستوى بطلته منغمرة فيما سماه ماتيو أرنولد « بفيض التعاطف » ، وأدان المجتمع الذى طاردها حتى قضى عليها ، ولكنه فى ذات الوقت تضرع الى القانون الأخلاقى وجزائه الصارم ٠ ويتماثل مع هذا المثال فى التأثير والاستشهاد ببعض فقرات من الكتاب المقدس استهلالات رواياته ٠ وكان من النادر تضمين نسيج الرواية الأوربية فى القرن التاسع عشر أية فقرات من الكتاب المقدس ٠ اذ تجنح مثل هذه المادة الى افساد جوهر النص المحيط بها من أثر اشعاع متدأعياتها وقوته ٠ وسعى هنرى جيمس لتحقيق ذلك فى بعض اللحظات مثلما حدث عندما صاح لامبرت : «حقا حقا٠٠٠» فى ذروة رواية السفراء ، أو فى تلك التضرعات الفريدة فى رواية أخرى (*) ، ولكن أى استشهاد بفقرات من الكتاب المقدس كان سيبدو زائفا ، كما رأينا فى رواية مثل مدام بوفارى ٠ وقد يتسبب فى انهيار البناء الروائى بأسره ٠ ولقد ظهرت استشهادات مسهبة من الكتاب المقدس فى رواية البعث على سبيل المثال ، وأيضا فى رواية الممسوس ، مما جعلنا نشعر بأننا فى حضرة تصور دينى للفن ، ونسق يمثل قمة الجدية ، وثمة أشياء كثيرة ستتعرض للخطر الى جانب مزايا الأداء التقنى ، وان كانت لغة الرسل فى هذ الاستشهادات قد بدت رائعة وفى موضعها المناسب ، وكأنها نغم صوت بوق عميق وممتلىء يمهد للعمل الأدبى ٠

ثم يأتى بعد ذلك الاستهلال الشهير : « كان كل شىء مضطربا فى دار أوبلونسكى » ، وجرت العادة على الاعتقاد بأن تولستوى استقى فكرة هذا الاستهلال من « حكايات بلكين » لبوشكين ، وان كانت المسودات الفعلية بالاضافة الى رسالة أرسلها تولستوى الى ستراخوف (نشرت

(*) The Golden Bowl.

١٩٤٩) تلقى بعض الشك على هذا الزعم · وفضــــلا عن ذلك ، فان تولستوى فى مخطوطته النهائية عهد لهذه الجملة بترديد جملة مأثورة موجزة : « العائلات السعيدة كلها متشابهة · أما العائلات التعسة فكل منها تصاب بتعاسة من النوع المناسب لها » ، وأيا كانت تفاصيل العمل الأدبى الا أن القوة الدافعة للاستهلال لا يمكن الخطأ فى تقدير أثرها · ولعل توماس مان قد أصاب عندما شعر بأنه لا وجود لرواية أخرى أقدمت على مثل هذا الاستهلال بشجاعة مماثلة ·

وكما كان يفعل الشعراء الكلاسيكيون فاننا نلفى أنفسنا قد انغمسنا فى جو الخيانة القائم على التفاهات ــ وان كان يثير الغيظ ــ لستيبان أركاديفتش أوبلونسكى (ستيفا) · وعندما قص تولستوى دقائق تفاصيل حادث الزنا لأوبلونســكى ، فانه قدم فى لمحــة مصغرة الأفكار الرئيسية للرواية · ونشد ستيبان أركاديفتش المساعدة من شقيقته آنا كارينا ، وكانت فى طريقها للاستجمام واستعادة راحــة البال فى بيته المضطرب (المهزجل) ، وكم كان ظهور آن لأول مرة كفاعلة خير تحاول اصــلاح ما فسد فى زيجة متصــدعة لمسة من السخرية المثيرة على غرار سخريات شكسبير التى تقترب كثيرا من حالات التعاطف ! · ويتنبىء مشهد زوجته الغاضـــبة رغم تألقه الكوميدى بالمواجهــة المأســــوية بين آنا والكسى الكسندروفيتش كارنين · غير أن حادثة أوبلونسكى تبدو شيئا أكثر من مجرد تمهيد تعرض فيه الموتيفات الثانوية المتعددة للسرد دون بذل أى جهد ، لأن الاضطراب الذى اشتعل أواره فى الأحــوال الحياتية لستيفا سينقلنا الى مقابلة آنا وفرونسكى ·

ويتوجه أوبلونسكى الى مكتبه · انه مدين بفضــل تعيينه فى هذه الوظيفة لزوج أخته صـــاحب الشخصية المرموقة ، وينضم اليه هناك قسطنطين ديمتريفتش ليفن ، البطل الحقيقى للرواية « وهو بطل رياضى قادر على حمل ١٨٢ رطلا انجليزيا بيد واحدة » ، وبعد أن يدخل الحجرة متشامخا كعادته ، يذكر أنه لم يعد يشـــارك فى أعمال المجلس المحلى (زمتسفو) ، ويسخر من البيروقراطية العقيمة التى يرمز لها الموظف الكبير (العواطلى) أوبلونسكى ، ويعترف بأنه قدم الى موسكو لتعلقه بزوجة أخ أوبلونسكى (كيتى) (*) وهكذا التقت فى دخوله الأول النوازع المسيطرة على حياة ليفن : بحثه عن الاصلاح الزراعى والريفى ، ونفوره من حضارة المدن وحبه الملتهب لكيتى ·

وتتوالى الأحداث وتزداد شخصية ليفن تحديدا ، فنراه عند مقابلته لأخيه غير الشقيق الناشر المعروف جيدا سيرجى ايفانوفتش كوزينشوف

(*) Shtcherbatsky.

الذى جاء يتحرى عن أخيه الأكبر نيقولاس ، ثم يستأنف اللقاء بكيتى ٠ انه مشهد من المشاهد العميقة التى اشتهر بها تولستوى ، فالمشهد عبارة عن أشجار البتولا العريقة المكسوة بالجليد ، مما « جعلها تبدو كأنها ترتدى رداء جديدا من الأردية المقدسة » ٠ وتتزلج كيتى برفقة ليفن فى جو مخضب بضياء متألقة منعشة ٠ واذا نظر الى هذه الحادثة بمنظار النقد الذى يحرص على الاقتصاد عند السرد سيبدو حديث ليفن هو وكوزينشوف كأنه استطراد ٠ غير أننى سأعود الى هذه المشكلة ، لأن مثل هذه الاستطرادات فى نطاق بناء الرواية عند تولستوى لها دور خاص بها ٠

ويعاود ليفن الانضمام الى أوبلونسكى ، ويتناولان الغذاء سويا فى فندق انجلترا ، وينبهر ليفن بأناقة المكان ، ويصرح بحرارة بأنه ربما فضل حساء الكرنب والثريد على جميع المأكولات الفاخرة التى يعرضها عليه الندل التاتارى ٠ وبالرغم من انبهار ستيفا بالوجبة التى دعاها اليها ليفن ، الا أنها تعاود الكلام عن مشاعره المريرة ، وتسأله رأيه فى جريمة الزنا ٠ ويعد الحوار المقتضب قطعة رائعة من الأدب ، اذ لم يكن بمقدور ليفن تفسير لماذا يتوجه أحد الناس الى فرن ويسرق رغيفا ، بعد أن يكون قد ملأ (كرشه) بفاخر الطعام ، وكشف بذلك عن مناصرته لعقيدة الوفاء فى الزواج ٠ وعندما يلمح أوبلونسكى الى مريم المجدلية يقول ليفن بمرارة : ان المسيح ما كان لينطق على الاطلاق بمثل هذه العبارات : لو أنه عرف ما ستتعرض له من اساءة ٠٠٠ فأنا أشعر بالاشمئزاز من الساقطات ، غير أنه فيما بعد فى الرواية لن يكون هناك من يتماثل معه فى الاقتراب من آنا بمثل هذه البصيرة المتعاطفة ٠ ويتابع ليفن كلامه فيتوسع فى شرح تصوره لوحدانية الحب ، ويستشهد بمحاورة المأدبة عند افلاطون ، ولكنه يتوقف فجأة ، بعد أن اكتشف أشياء فى حياته تتعارض هى ومعتقداته ، ويتركز الجانب الأكبر من رواية آنا كارينينا على هذه الفكرة : الصراع بين الزواج الأحادى والحرية الجنسية وعدم التوافق بين المثل الشخصية والمسلك الشخصى ومحاولة تفسير التجربة ــ فلسفيا ــ فى البداية ، ثم الرجوع بعد ذلك الى صورة المسيح ٠

وينتقل المنظر من بيت كيتى ، ونلتقى بالبطل الرابع فى اللعبة الرباعية (الكارديل) للحب ، انه الكونت فرونسكى ٠ ويشترك فى الرواية بوصفه معجبا مطاردا لكيتى ٠ وهذا مثل فوق العادة لفرتيوزية تولستوى التقنية ، يعنى استمتاعه بدحض الاستجابات التقليدية لقرائه حتى وان كانت الحياة تدحضها ٠ ان هذا تعبير عن الواقعية واقتصاديات « النفس العميق » فى الفن العظيم ٠ وتشابهت مغازلة فرونسكى لكيتى فى تكوينها وقيمها السيكولوجية هى ووله روميو بروزالين (فى روميو

وجولييت) · فليس بالمقدور تقدير مدى افتتان روميو بجوليت وتصور معقوليته الا باظهار صورة مباينة له وبيان أثر التحول عليه · ان اكتشاف البطلين (روميو وفرونسكى) للاختلاف بين حبهما السابق والهوى الناضج الذى استولى على لبهما بطريقة شيطانية هو الذى ساق الرجلين الى الابتعاد عن العقل والى الكارثة · ولم يكن افتتان كيتى (البنوتى) بفرونسكى (مثل افتتان ناتاشا ببولكونسكى فى الحرب والسلام) بأكثر من مقدمة للتعرف على الذات · اذ ستساعدها المقارنة بين الحالتين على ادراك صدق مشاعرها نحو ليفن · وسيتمخض الانبهار الذى سيحدثه فرونسكى عن تمكين كيتى من التنازل عن بريق موسكو واتباع ليفن الى ضيعته · وكم كشف تولستوى عن براعته وعدم تكلفه فى التعبير عن هذه النقلة وتغيير المســار ! ·

وتفكر الأميرة (*) والدة كيتى فى مستقبل ابنتها فى أحد المونولوجات الداخلية التى تناجى فيها نفسها ، والتى يستعين تولستوى بها للتعريف بالماضى التاريخى للعائلة ، وكان الأمر أبسط من ذلك كثيرا فى الأزمنة الغابرة · ومرة أخرى نواجه بالفكرة الرئيسية لآنا كارينينا ـ مشكلة الزواج فى أى مجتمع حديث · ويظهر ليفن فىدار الأسرة لكى يخطب كيتى :

« وكانت تتنفس بصعوبة دون أن تنظر اليه ، وشعرت بانتشاء ، وروحها تفيض بالسعادة ، ولم يخطر ببالها قط أن يترتب على الاعتراف بالحب هذا التأثير القوى عليها · ولكنه لم يدم أكثر من لحظة · اذ تذكرت فرونسكى ، ورفعت عيناها الصافيتين الصادقتين ، ولما رأت وجهه المعبر عن اليأس أجابت بسرعة :

« ان هذا لن يحدث ، أرجو أن تسامحنى » ·

فمنذ لحظة واحدة شعرت باقترابه منها ، وباهميتها فى حياته · ولكنها الآن بدأت تشعر بالنفور منه والرغبة فى الابتعاد عنه !

« كان لابد أن ينتهى الأمر هكذا » وقال هذه الجملة دون أن ينظر اليها ، وأحنى رأسه قاصدا التراجع ·

ان هذه الفقرة تمثل فى صدقها وغرابتها نوع الكلمات التى يتعذر تحليلها · فهى مشبعة باللباقة والأدب بعيدة عن التجريح · غير أن الرؤية لم تنحرف عن مسارها الصادق وعن اقترابها من نبرة الخشونة المعبرة عن حالات الروح ، ولم تعرف كيتى معرفة تامة لماذا أشعرها عرض ليفن بفيض من السعادة · غير أن الحقيقة وحدها تخفف من أشـجان شجى

(*) Shtcherbatsky.

المناسبة ، وارتيابها فى الوعد الغامض فى سعادة المستقبل ، وتتشابه هذه الواقعة فى توترها وصدقها هى وأفضل ما كتب لورنس .

وفى الفصل التالى (الرابع عشر) يواجه تولستوى الغريمين بعضهما ببعض ، ويعمق فكرة الحب المشوش عند كيتى . ويكشف فنه عما فيه من نضج واقناع واضحا جليا فى كل موضع . فعندما تغمز الكونتيسة نوردستون بثرثرتها ليفن ، تنساق كيتى نصف واعية للدفاع عنه ، ويحدث ذلك بالرغم من وجود فرونسكى ، الذى تنظر اليه نظرات ابتهاج غير مفتعل . ويظهر فرونسكى فى أفضل صورة مستحبة . ولم يصادف ليفن أية صعوبة لاكتشاف جوانب الخير والجاذبية فى شخصية غريمه الحسن الحظ ، وتتشابه الموتيفات هنا فى رقتها وتشعبها هى وأى مشهد عند جين أوستن . اذ تؤدى أية لمسة خاطئة أو اساءة فى الحكم فى « التمبو » الى الزج بالروح العامة للعمل الفنى نحو المأساة أو التكلف . ولكن وراء هذه الدقائق البارعة توجد دائما الرؤية التى تساعد على الثبات، أى الاحساس الهوميرى بحقيقة الأشياء .. ولم تستطع كيتى منع نفسها من الاعتراف لليفن « بفرط سعادتها » . أما هو فلم يستطع الاجابة بغير ما معناه : « اننى أبغضهن جميعا ، وأمقتك أيضا وأمقت نفسى » . غير أن اجابته بحكم افتقار تعبيرها الى العاطفية أو الصنعة قد انعكست على شعوره بالمرارة ، وأكسبته مظهرا انسانيا . وتنتهى السهرة فى أحد « الأنتريهات » الخاصة بالعائلة مما أضفى على عائلتى روستوف وشتشرباسكى مظهرا لا يضاهى من الواقعية . ويفضل والد كيتى « ليفن » ويشعر بفطرته ان زيجة فرونسكى لن تتحقق . « وبعد أن استمعت الأميرة الى زوجها توقفت عن الاحتفاظ بسرها » :

« وبعد أن عادت الى غرفتها شعرت بالذعر مما يخبئه لها المستقبل المجهول ، وكررت ، مثلما فعلت كيتى ، جملة مرات ما فى قلبها : « ارحمنا يا رب ! ارحمنا يا رب ! » » .

انها ملاحظة مباغتة كئيبة ومناسبة تماما للنقلة الى الفكرة الرئيسية .

ويتجه فرونسكى الى محطة القطار لاستقبال أمه القادمة من سان بطرسبورج ، ويلتقى بأوبلونسكى لأن آنا كارينينا كانت قادمة فى نفس القطار ، وتبدأ المأساة ، مثلما ستنتهى عند رصيف القطار (وبالاستطاعة كتابة بحث عن دور مثل هذه الأرصفة فى حياة تولستوى وذوستويفسكى وما ألفوا من روايات) والتقت والدة فرونسكى والفاتنة مدام كارينينا أثناء سفرهما فى نفس القطار ، وعندما تقابلت آنا هى والكونتيسة قالت له : « نعم لقد تحادثت أنا والكونتيسة طيلة الوقت ، وتحدثت أنا عن ابنى وتحدثت هى عن ابنها » . وتعد هذه الملاحظة من أشد اللمسات حزنا وأكثرها تعبيرا

فى الرواية بأسرها • انها تعقيب امـرأة أكبر سنا على مسلك ابن صديق وشاب أصغر سنا لا ينتمى الى جيلها • هنا تكمن كارثة صلة آنا بفرونسكى وازدواجيتها ، وتمثـل المأساة اللاحقة بعد تركيزها فى عبارة واحدة ، وكشف تولستوى عن عبقريته فىالتعبير بحيث يستطاع مقارنة أسلوبه فى تركيز ما يهدف اليه بهوميروس وشكسبير •

وعندما تحرك آل فرونسكى وآنا وستيفا صوب بوابة الخروج وقعت حادثة ذات دلالة • « فلم ينتبه أحـد الحراس ، اما بسبب افراطه فى الشراب ، أو لعدم سماعه ــ من أثر تلفعه بدثار ثقيل لحمايته من الجليد ــ لصوت القطار أثناء تراجعه فصدمه القطار وصرعه » • (وما ظهر فى رواية هذا الحادث من تفســيرين بديلـين يحمل طابــع تولستوى) ويعلـق أوبلونسكى على المظهر المرعب للرجل ، وتسمع أصوات تتجادل حول هل شعر الرجـل بالكثير من الألم ، أم لم يشـعر بذلك • وينفح فرونسكى ــ شبه خلسة ــ الأرملة بمائةروبل ، غير أن ايماءاته لم تكن لوجه الله مائة فى المائة ، ولعلها قد حدثت بقصد ترك انطباع ــ لم يحسن تحديده ــ على مدام كارينينا • وعلى الرغم من أن هــذه الحادثة سرعان ما نسيت ، الا أنها أصابت الجو بشىء من الاكفهرار ، وتشابهت فى آثرها نوعا هى وموتيف (لحن) الموت فى افتتاحية أوبرا كارمن التى تستمر تتردد فى صوت خافت بعد رفع الستار • ومما يساعد على الاستنارة مقارنة تناول تولستوى لهذا الموقف وتلميحات فلوبير للزرنيخ فى المراحل الأولى من رواية مدام بوفارى • اذ تبدو رواية تولستوى اقل فراهة ولكنها أكثر جـزما •

وتصل آنا الى دار أوبلونسكى ، حيث الدفء والدوامة المضحكة لغضبة دوللى وتزايد العفو عنها • ولمن يرتاب فى تمتع تولستوى بروح الدعابة يكفى أن يشاهد آنا عندما تصحب شقيقها النـادم ــ وان كان يشـعر بالاضطراب ــ الى زوجها وقولها له وهى تغمز بعينيها فرحـة وتعترض طريقه ناظرة الى الباب ! « اذهب والله يكون بعونك » وتبقى آنا وكيتى سويا ، وتتحدثان عن فرونسكى ، وتمتدحه آنا بلهجة امرأة أكبر سنا تشجع فتاة وقعت فى الحب : « ولكنها لم تخبر كيتى بأى شىء عن المائتى روبل » اذ بدا ــ لسبب ما ــ التفكير فى هذا الشأن منفرا لها ، وشعرت أن هناك شيئا يمسها فى هذا الموضــوع ، وشيئا كان يتعين ألا يكون ، وكانت ــ بالطبع ــ على صواب •

وخـلال هذين الفصلين التمهيديين ، تم تنـاول نوعين من المسائـل بأستاذية متساوية • فلقد قدمت لمحات من السيكولوجية الفردية بظلالها المختلفة بدقة فائقة ، وكان التناول قريبا ــ وليس بعيد الشبه ــ بالتحليل

السيكولوجى الشبيه بالموزاييك والذى نقرنه بهنرى جيمس وبروست ٠ ولكن فى الوقت ذاته كانت نبضات اندفاع المشاعر أعلى صوتا والايماءات أكثر وضوحا ٠ وتم التعبير عن الجوانب الفيزيائية من التجربة بصورة قوية، وأحسسنا بهـا وهى تغمر حيـاة الروح وتضفى عليها طابعا انسـانيا ٠ وبالمقدور ملاحظة ذلك على نحو أفضـل فى الأجزاء الأخيرة من الفصـل العشرين ٠ ويتركز الحوار المحكم والمعقد بين آنا وكيتى على نقطة من نقاط الضيق والسؤم ، وتخمن كيتى استياء آنا كارينينا من شىء ما ٠ وفى هذه اللحظة يسود هرج الأطفال الذين اقتحموا الغرفة :

« انا الأول ٠٠٠ بل أنا » ـ هكذا صاح الأطفال بعد انتهائهم من تناول الشاى ، وهم يجرون صوب عمتهم آنا ٠

كلكم سويا ـ هكذا قالت آنا ـ وجرت ضاحكة لمقابلتهم ، وعانقتهم وهى تشعر بالبهجة ٠

والموتيفـات هنا واضحة ٠ فقد أعاد تولستوى مرة أخـرى تركيز الانتبـاه على صغر سن آنا نسبيا ، ومرتبتها الرفيعة ، وركز أيضا على اشعاع سحرها ٠ غير أننا ندهش لسهولة الانتقال من التلاعب الخصب فى المحاورة السابقة والقفزة البارعة لموضوع مغاير ٠

ويمر فرونسكى مرورا عابرا ، ولكنه يعتذر عن الانضمام الى التجمع العائلى ٠ وتعتقد كيتى أنه قد جاء من أجلها ، ولكنه آثر عدم اظهار نفسه « لاعتقاده أن الوقت متأخر ، ولوجود آنا » ٠ وارتكانا الى هذه الملحوظة التافهة وغير المبـاشرة ، تبدأ مأساة الخداع التى قدر لآنا السـقوط فى شباكها ، والتى ستقضى عليها فى نهاية المطاف ٠

وينقلنا الفصـل الثانى والعشرون الى الحفل الراقص حيث تتوقع كيتى ـ مثلما ظنت ناتاشا فى الحرب والسلام ـ مبادرة الكونت فرونسكى بالاعتراف بحبه لها ٠ ورويت الواقعة بطريقة رائعة ، مما جعل الحفل الراقص فى مدام بوفارى (*) يبدو أقرب الى الثقل ٠ ولا يرجع هذا الى أن كيتى قد وهبت قدرا أكبر من الوعى يفوق حظ ايمابوفارى منه ٠ ففى هذه المرحلة من الرواية لم تزد آنا عن امرأة صغيرة عادية ٠ أما الاختلاف فيرجع الى اختلاف منظور الأديبين ، فلقد تراجع فلوبير عن لوحته ورسم من بعـد بشعور خبيث ٠ وبمقدورنا حتى فى ترجمـة الكتاب ، أن نحس بسعيه لاحداث تأثير خاص اعتمادا على توزيع الظلال والوقفات ٠

« كان واضحا أن هذا الصوت قد انبعث من صلصلة قطـع النقود

(*) فى La Vanbyessoid.

الذهبية المرصوصة على مناضد القمار فى الغرفة المجاورة ، ثم تغير كل شىء رأسا على عقب فسمعنا صوت الكورنيت ، واهتزت الأقدام مرة أخرى على الوحدة الموسيقية وانتفخت الجونيلات كأنها بالونات واحتكت بعضها ببعض ، وتماسكت الأيدى ثم انفصلت ، وانخفضت نظرات الأعين فى احدى اللحظات ثم أحدقت بقصد فى عينيك فى اللحظة التالية » .

وروعى فى هذا الوصف حرص الكاتب على اشعارك بأنه يرسم الصورة عن بعد حتى تتسنى له السخرية . غير أن الرؤية فى جملتها قد أصيبت بالعقم وازدادت تكلفا . أما فى آنا كارينينا فقد قدمت رؤية الحفل الراقص كاملة ، ولم يكتف بمنظور واحد . فرئى الحفل الراقص من خلال الحزن المفاجىء الذى شعرت به كيتى ، ومن خلال حالة الانبهار التى مرت بها آنا ، وعلى ضوء المشاعر الوليدة لفرونسكى ، ومن منظور كورسوفسكى، أول نجم فى هيرارشيه الحفل ، فلا انفصال بين شخوص الحفل والساحة التى عرض فيها . ولم تذكر الدقائق والتفاصيل لذاتها ، أو من أجل الجو ، ولكنها رويت باعتبارها جزءا من نسيج الدراما ، وهنا موضع الاختلاف الحاد بين فلوبير وتولستوى ، ونحن نرى من خلال ملاحظة كيتى وشعورها بالكرب : كيف وقع فرونسكى فى أسر مدام كارينينا . وكانت الأميرة الصغيرة بعد شعورها بالارتباك والخجل هى التى نقلت الينا الوصف الكامل لانبهار آنا . « وأثناء رقصة المازوركا » ، نظرت آنا الى كيتى « وهى تخفض عينيها » ويا لها من لمسة رقيقة ولكنها ركزت بكل دقة على الاحساس بمكر آنا وميلها للقسوة . وكان بمقدور أى فنان أن يرسم صورة آنا من خلال عيون فرونسكى . ولكن تولستوى فعل ما كان هوميروس سيفعله عندما كان يعهد لكورس من العجائز تعداد محاسن هيلين والرفع من شأنها . وفى كلا الحالين ، تحقق اقناعنا عن طريق اللغة المباشرة .

وتعمد الفصول التالية الى تصوير شخصية ليفين ، ونتعرف منها على لمحة مقتضبة عنه وعن ضيعته ووضعه المناسب وسط الحقول الداكنة وغابات البتولا وهدوء الأرض وسكينتها ، واظهار التباين بين الحفل الراقص وهذه السكينة مقصود ، ويشير — فى المقام الأول — الى ثنائية الأفكار الرئيسية فى الرواية : آنا وفرونسكى والحياة الاجتماعية فى المدينة — ليفين وكيتى والكون الطبيعى . وفيما بعد سيتناغم هذان الموتيفان (اللحنان) الرامزان ، وينموان ويتحولان الى نمطين معقدين ولكن المقدمة على هذا الوجه قد اكتملت . وفى الفصول الخمسة التالية من الكتاب الأول يبدأ الصراع الفعلى والمأساة الموجعة .

وتتهيأ آنا للانضمام الى زوجها فى سان بطرسبورج ، وتستقر فى جناحها وتقرأ احدى الروايات الانجليزية ، وتعمد فى كآبة الى تقمص

شخصية بطلتها ، وتبدو هذه الحادثة هي وحادثة أخرى شهيرة فى الفصل التالى ، وكأنها منقولة نقلا مباشرا مما تذكره تولستوى عن مدام بوفارى . ويتوقف القطار عند احدى المحطات وسط العواصف الجليدية ، وتخرج آنا وهى فى حالة توتر متصاعد الى « الهواء المتجمد الملىء بالثلوج ، ويتبعها فرونسكى ، ويبوح لها بغرامه » وتبدو لها كل أهوال العاصفة أشد روعة الآن . فلقد بثها كلمات هى كل ما تتوق روحها لسماعه ، وان كان عقلها يخشاها » . وكم استطاع تولستوى - بكل بساطة ، بل وعلى طريقة القدامى ، تقسيم الروح الانسانية الى روح وعقل . وما كان بمقدور فلوبير كتابة هذه الجملة ، ولكن عندما يجنح فلوبير الى التعقيد أو التفلسف (فى لغتنا الدارجة) فانه يكشف عن مقدار محدوديته .

ويصل القطار الى سان بطرسبورج ، وتقع عينا آنا على الفور على الكسى ألكسندروفتش كارينين « فليسامحنى الله ! ولكن لماذا تبدو أذناه على هذا النحو ؟ » ومرت هذه الفكرة بخاطرها أثناء رؤيتها لمنظره الفاتر المهيب ، « خصوصا عندما شاهدت أذنيه المتدليتين من حافة قبعته المستديرة » وليس هذا الخاطر ترجمة تولستوى لاكتشاف ايما بوفارى للأصوات الغريبة المستهجنة التى يحدثها شارل أثناء تناوله الطعام . وعندما تعود آنا الى المنزل تكتشف أن ابنها أقل جاذبية مما ظنت قبل ذلك . فلقد انحرفت قدرتها على التمييز وعادات حياتها السلوكية من جراء الهوى الذى لم يستول حتى الآن على أكثر من نتفة من لبها . ويقدم تولستوى الكونتيسة ليديا لكى يشعرنا بحدة الانفصام بين آنا ووسطها الذى عادت اليه . وليديا هى احدى صديقات كارينين وعرفت بشدة تعصبها وعشقها للملق ، ولكن فى نفس البرهة التى نتوقع فيها يقظتها لمواجهة الحياة الجديدة تخمد الحمى ، وتزداد هدوءا ، وتتعجب لماذا شطحت مشاعرها تجاه مسألة دارجة تافهة مثل هذه المغازلة العابرة لضابط وسيم .

. . .

وفى هدوء الليل ، التقى كارينين برفيقة حياته ، واعترف الكسى بأمانته الوحشية بعدم استحقاق مغامرة أوبلونسكى للمغفرة ، وبدت كلماته كوهج متألق فى الأفق ، ولكن آنا قبلتها وابتهجت لصراحته . وفى منتصف الليل ، طلب كارينين من زوجته أن تأوى للفراش . وتنبئنا اللمسات البسيطة ومنظر « الشبشب » والكتاب الذى تأبطه تحت ذراعه ودقة الساعة بوجود رتابة فى العلاقات الجنسية بين كارينين وزوجته . وعندما دخلت آنا مخدعها قيل لها « ان النار قد خمدت بداخلها ، واختبأت فى مكان مجهول » واكتسبت الصورة من اللحظة اياها قوة غير عادية ، ولكن حتى عندما ترتكن « الصورة » الى فكرة جنسية ، فان عبقرية تولستوى تستطيع أن تضفى عليها طابع التعفف . وكما لاحظ ماكسيم جوركى فان

اللغة الشبقية الشديدة التشخيص والفضح عندما تخرج من فم تولستوى، فانها تكتسب نقاء طبيعيا • وبالاستطاعة ادراك عدم اكتمال الناحية الشبقية فى زواج آنا ، ولكن لا وجود هنا لخيوط الكورسيه (المشد) التى كانت تهمس حول أرداف ايما بوفارى « كأنها ثعبان منزلق » • وهذه نقطة على جانب من الأهمية • اذ كان تولستوى فى معالجته المستنيرة للغراميات الحسية — على أقل تقدير فى أواخر سنوات حياته — أقرب الناس الى الروح الهومبرية •

ويختتم الكتاب الأول من الرواية بملحوظة مبهجة • فقد عاد فرونسكى أدراجه الى ثكناته ، وانغمس فى العربدة واللهو وطموحات شباب الضباط فى سان بطرسبورج ، عاصمة الامبراطورية • انها حياة يشجبها تولستوى شجبا تاما ، ولكنه أثبت براعته كفنان ، عندما بين كيف تلائم هذه الحياة فرونسكى وأمثاله • وتنقلنا الأسطر الأخيرة وحدها الى الموضوع المأسوى • فقد خطط الكونت للرجوع الى ذلك المجتمع الذى يستطيع فيه الالتقاء بمدام كارينينا • وكما كان يفعل دائما فى بطرسبورج، فانه غادر المنزل وصمم ألا يعود اليه الا فى وقت متأخر من الليل،وستثبت هذه الملاحظة التى تبدو عرضية دقة نبوءتها ، لأن ما ينتظر أن يراه هو الظلمات •

وبالمقدور ذكر ما هو أكثر عن الجزء الأول من آنا كارينينا ؛ ولكن حتى اذا اكتفى بالفحص العابر لكيفية طرح الأفكار الرئيسية وكيفية انمائها ، فاننا سنقتنع بعدم احتمال صحة الأسطورة القائلة بانتماء روايات فلوبير أو هنرى جيمس للأعمال الفنية ، أما روايات تولستوى فانها شرائح من الحياة تحولت الى آيات فنية اعتمادا على شيطان ما أو سحر بعيد عن الفن • ولقد أشار بلاكمور الى أن الحرب والسلام تحمل فى ثناياها كل خاصية أو ميزة ادعاها هنرى جيمس عندما طالب « بالشكل العضوى واقتصاديات المواقف (٩) التى تستنزف أنفاسنا العميقة » ويصبح هذا الكلام بمقدار أكبر عن آنا كارينينا التى لم يتعرض فيها اكتمال موهبة تولستوى الشعرية لتهديد من مطالبه الفلسفية •

وعندما نتابع فكرة التركيب العضوى فى الأقسام المبدئية لآنا كارينينا ، فاننا ننساق من آن لآخر الى المقارنة بعالم الموسيقا • فهناك بعض مؤثرات كونترابنطية وهارمونية عند انماء الحبكة (بضم الحاء) الرئيسية التى وردت فى مقدمة أوبلونسكى • وهناك اعتماد على الموتيفات التى ستعاود الظهور بعد ازدياد فى الشدة فى مراحل متأخرة من الرواية (كحادث محطة القطار ، والنقاش المازح عن الطلاق بين فرونسكى والبارونة شيلتون ووهج النار الحمراء فى عيون آنا) • وفوق كل ذلك

فهناك الانطباع الخاص بتعددية الموضوعات الخاضعة بتأثير المخطط الأكبر للعمل الأدبى ، ومنهج تولستوى بوليفونى ، ولكن الهارمونيات الكبرى تنساب بمباشرة هائلة واتساع كبير • ومن غير المقدور مقارنة تقنيات الموسيقا بتقنيات اللغة بأى قدر من الدقة ، ولكن هل هناك وسيلة أخرى لبيان الشعور بانبعاث روايات تولستوى من مبدأ جوانى للنظام والحيوية ، بينما أفكار الكتاب الأقل قدرا ترص وتطرز كل الى جانب الآخر ؟

ولكن لما كانت رواية مثل آنا كارينينا تتميز بضخامة أبعادها ، ولما كانت تهيمن هيمنة كبرى على مشاعرها لذا ، تجنح خصائصها المدروسة وتعقد التفاصيل الفردية الى الافلات من ملاحظتنا • وفى الملاحم الشعرية والدراما الشعرية يساعد الشكل الموزون على تجزئة انتباهنا وتركيزه على الفقرة موضع انتباهنا ، التى قد تكون بيتا من الشعر أو صيغة مجازية متكررة ، وعندما نقرأ مقطوعة مطولة من النثر (وبخاصة فى الترجمات) فاننا نخضع للتأثير الشامل ، ومن هنا جاء الاعتقاد بأن الروائيين الروس يمكن ادراك مقاصدهم من عمومياتهم ، وأننا لن نجنى سوى القليل من القراءة المدققة التى نتبعها عند قراءتنا لكونراد أو بروست على سبيل المثال •

وكما يبين من مسودات تولستوى ومراجعاته وتصحيحاته ، فانه بذل جهدا مشهودا فى التغلب على مشكلات السرد والعرض بدقة فائقة ، ولكنه لم ينس قط أن وراء الفرتيوزية التقنية ووراء « الأداء الجميل » هناك شيئا ما يجب أن يؤدى • فلقد شجب مبدأ الفن للفن لأنه اعتبره استاطيقا طائشة • ولما كانت لدى تولستوى نظرة للعالم تتمحور حولها الرواية ، وعالم انسانى معقد ومركب وافتراض شديد الوضوح بأن الفن العظيم يلمس التجربة من الناحية الفلسفية ومن الناحية الدينية أيضا ، لذا ، يتعذر تحديد أى عنصر بالذات أو مشهد معين أو مجاز يساعدنا على التعرف على تقنية تولستوى •

وهناك مشاهد أقرب الى اللوحات عند تولستوى كالمشهد الشهير للحصاد فى آنا كارينينا وصيد الذئاب فى الحرب والسلام وشعائر الكنيسة فى البعث • وهناك استعارات وتشبيهات وكنايات قد وضعت بعناية على نحو مماثل لما نجده عند فلوبير • تأمل مثلا التضاد بين النور والظلمة الذى ألهم تولستوى بعنوانى درامتين أساسيتين والذى يسود رواية كارينينا • وفى الجملة الأخيرة من الكتاب السابع تقل خبر وفاة آنا بوساطة صورة نور يشتعل ويشع بصفة مؤقتة ثم ينطفىء الى الأبد ، وتصور الجملة الأخيرة من الفصل الحادى عشر والفصل الثامن « ليفن » وقد أعماه النور عندما عرف الطريق الى الله ، والصدى مقصود • فهو

يزيل الغموض الكامن فى ابيجرافة باولين ، ويؤدي الى احداث توافق بين الموضوعين الأساسيين • وكما هو الحال دائما عند تولستوى ، فان التقنية وسيلة لنقل فلسفته • فجميع المبتكرات فى آنا كارينينا تشير تجاه العبرة التى يتعلمها ليفن من أحد الفلاحين العواجيز : « علينا الا نعيش لأنفسنا ، وانما من أجل الله ••• » •

وبغير أن يسعى ماتيو أرنولد للاهتداء الى تعريف دقيق ، فانه تحدث عن سمو الجدية التى تفرق بين عدد ضئيل من الأعمال ، وبين العدد الأكبر من المنجزات الأدبية • ولقد اكتشف هذه الميزة عند دانتى مثلا ولم يكتشفها عند الشاعر الانجليزى تشوسر • ولعل هذا المثل يتكرر ويواجهنا عندما نحاول مقارنة مدام بوفارى بآنا كارينينا • فمدام بوفارى رواية عظيمة حقا • فهى تقنعنا اعتمادا على مهارتها الفذة ، ومن خلال قدرتها على استقصاء كل صغيرة وكبيرة مرتبطة بموضوعها ، ولكن الفكرة نفسها وتقمصنا لها يبدوان لنا فى نهاية المطاف أمرين هينين • وعندما نقرأ آنا كارينينا فاننا ننتقل الى ما هو أسمى من الأستاذية التقنية الى الاحساس بالحياة ذاتها • فالعمل ينتمى (على نحو لم يتحقق لمدام بوفارى) الى عالم الملحمة الهوميرية ومسرحيات شكسبير وروايات دوستويفسكى •

٤

لاحظ هوجو فون هوفمنستال أنه ما من مرة قرأ فيها رواية «القوزاق» لتولستوى الا وتذكر هوميروس ، وشاركه فى هذا الرأى من قرءوا « القوزاق » ، وأيضا من قرءوا جميع كتب تولستوى • فتبعا لما قاله ماكسيم جوركى فان تولستوى ذاته قال فى معرض حديثه عن « الحرب والسلام » : « بغير ادعاء لأى تواضع زائف ، فانها مماثلة للالياذة » وأبدى نفس الملاحظة عن كتاب « الطفولة والصبا والشباب » • وفوق كل ذلك ، فقد لعب الجو الهوميرى دورا رائعا فى تصور تولستوى لشخصه ومكانته الخلاقة ، ويتحدث شقيق زوجته (*) فى كتاب بعنوان « من الذكريات » عن مأدبة أقيمت فى ضيعة تولستوى فى سامارا ، وأقيم سباق للحواجز ، وخصصت له جوائز مثل ثور وحصان وبندقية وساعة ورداء للنوم ، وما أشبه ، واختيرت للسباق أرض منبسطة فسيحة طولها ستة كيلومترات، وخططت ونصبت فيها علامات لتحديد أبعادها • وفى اليوم الموعود ، تجمع نحو ألف شخص من قوزاق الأورال والفلاحين الروس والباشكير برفقة خيامهم وأوانى طهوهم ، بل وماشيتهم • وعلى مرتفع مخروطى الشكل يسمى فى اللهجة المحلية شيشكا (وتعنى الكيس الدهنى) بسطت

(*) S. A. Bers.

الأبسطة واللباد ، وجلس الباشكير فوقها على شكل حلقة وجلسوا فوق أرجلهم (أى متربعين بلغتنا العامية) • واستمرت المأدبة لمدة يومين ، وتميزت بما سادها من مرح ، وان اتسمت فى ذات الوقت بالجلال والذوق (١) •

ويا له من مشهد خيالى أعاد للحياة فى روسيا القرن التاسع عشر أحداثا ذكرت عن سهول طروادة فى الجزء الثالث والعشرين من الالياذة ، وكما جاء فى الترجمة الانجليزية ، لريتشموند :

على أن أخيل •

جمع الناس من كل حدب وصوب •

وأجلسهم فى حلقة واسعة •

وخصص للمباريات جوائز شتى ضمت السفن والمسوقات •

والسوابى والخيول والبغال والرؤوس القوية للماشية •

وحسنوات يرتدين الشمد والحديد الرمادى •

ومثلما فعل أجاممنون ، نصب تولستوى عرشه على رابية ، ونشر الخيام ومواقد النيران فى الاستبس • واشترك الباشكير وال Khirgizes — على غرار أخيل — فى سباق الكيلومترات الستة ، وتسلموا جوائزهم من الملك الملحى • ولا وجود هنا لعينات مستقاة من علوم الآثار أو لاستحضار مصطنع للماضى الغابر • اذ كان العنصر الهومرى كامنا فى وجدان تولستوى ، وتمتد جذوره الى عبقريته • ولو قرأت نقده لشكسبير ، سترى أن احساسه بالقرابة من شاعر الالياذة أو من شعرائها — ان صح ان لها أكثر من مؤلف — كان واضحا ومباشرا • وعندما كان تولستوى يتحدث عن هومرس كان يشعر أنه ازاء ند له ، باعتبار السنوات التى تفرق بينهما لا تغير من الأمر شيئا •

فما الذى أخذ به تولستوى ونسبه الى الهومرية فى مجموعة ذكرياته الباكرة ؟ أعتقد أنه تأثر بموقع الأحداث ونوع الحياة • ولنتأمل على سبيل المثال الفصل الذى يحمل عنوان « الصيد » فى الجزء الخاص بالطفولة :

« كان موسم الحصاد فى أوجه • ولم يكن للحقل الذهبى البراق سوى حد واحد • انه الغابة الممتدة لمسافات بعيدة ، بلونها الأقرب الى الزرقة ، والتى بدت لى آنئذ كأنها قريبة من نهاية الدنيا ، ومكانا حافلا بالأسرار • أما ما وراءها فاما أن تكون نهاية الدنيا أو بلدان قفراء خالية من السكان ، وكان الحقل ممتلئا بحزم المحصول وبالفلاحين • ومازلت أذكر الفرس الصغير الأغبر الذى ركبه « بابا » ، وأذكر تبخترة فى خطوات لعوب ، وهو

---

(١) نقلا عن كتاب D. S. Merezhkovsky — نفس المرجع •

يحنى رأسه تجاه صدره ويشد اللجام ، وينش بذيله السميك الذباب والبعوض عندما تتجمع فى أعداد كبيرة فوق جسمه · وأذكر الكلبين اللذين قاما بمطاردة الذئاب وهما يزحفان برشاقة على الجذامة الطويلة خلف حافرى الحصان ، وجرى ميلكا فى الأمام – فى انتظار الفريسة ، ورأسه مرفوع لأعلى ، نعم مازلت أذكر أصوات الفلاحين ووطء حوافر الخيل وقرقعة العربات وصفير البلابل المرح وهمهمة الحشرات وهى تحلق فى الجو فى زرافات أثناء انطلاقها فى خطوط ثابتة ، وأيضا ديدان الخشب، والقش وعرق الخيول والألوان والظلال التى كست الجذامة الصفراء (بقايا الحصاد) ، ولون الغابة الميال للزرقة ولون السحب الشبيه بلون الفل والياسمين · كل هذا رأيته وشعرت به » ·

لا وجود فى هذا الوصف لأى شىء لايحتمل أن يتناغم مع ما كان يجرى فى سهول آراجوس (عند الاغريق) ·ولا يبدو مثل هذا المشهد غريبا الا فى نظرنا معشر المتأثرين بأوضاعنا الحديثة ، انه يمثل عالما بطريركيا من الصيادين والقرويين · وتبدو الصلة بين السيد وكلاب الصيد والتربة شيئا فطريا وصادقا ، ويجمع الوصف ذاته احساسا بالحركة الى الأمام وانطباعا بالاستمتاع بالسكينة والاسترخاء ·ولا يختلف هذا التأثير عن الانطباع الذى تتركه فى مخيلتنا افريزات صروح كالبارثينون وما فيه من توازن دينامى · ووراء الأفق المألوف مثلما حدث فيما مضى فى أعمدة هرقل ، تكمن البحار الحافلة بالأسرار والغابات التى لم تطأها قدم ·

فعالم ذكريات تولستوى ، وبقدر لا يقل عن عالم هوميروس ، مشحون بالطاقات الحسية وممتلىء باللمسات والمرئيات والروائح فى كل لحظة بمادة كثيفة خصبة ·

« ففى الممر يوجد ساماور،ويقف الحوذى ميتكا منتفخ الأوداج الشبيهة بالجنبرى فى احمرارها ، وهو ينفخ فى الوعاء الذى بلغ بالفعل حد الغليان ، الفناء رطب محاط بالضباب ، وكأن البخار يتصاعد فيبعث رائحة منفرة من كومة السباخ ، والشمس تنير بأشعتها البهيجة الجزء الشرقى من السماء والسقوف المصنوعة من القش والمبللة بالندى للسقيفة الفسيحة المحيطة بالفناء · وتحت هذه الأشياء ترى الخيول مقيدة بحبل يربطها بالمعلف ، وصليلها المستمر يمكن أن يسمع · ويرى فى هذا المشهد هجين متمدد خشن الوبر ، وقد غالبه النعاس قبل الفجر فوق كومة من السباخ ، ويهز ذيله قبل الشروع فى القفز بسرعة وئيدة تجاه الجانب المقابل من الفناء · وتلمح امرأة ريفية تفتح البوابات فتحدث صريرا ، وتدفع البقر الحالم الى الطريق فتسمع لمسات حوافر القطيع فى خريرها ، وهى تثغو بصوت مسموع بالفعل ··· » ·

وكان هذا ما حدث بعينه عندما أشرق الفجر بنوره الوردى على ايثاكا قبل ذلك بسبعة وعشرين قرنا • ولابد أن يكون ذلك كذلك _ كما يرى تولستوى _ لو أراد الانسان الارتباط برباط وثيق بالأرض ، فحتى العاصفة وغضبها المحموم فانها تنتمى أيضا الى ايقاع الحياة ! •

وينتشر وهج البرق ، ويزداد شحوبا ، ويبدو هدير الرعد الآن أقل اثارة للدهشة وسط رخات المطر المنتظمة ••• وكما تقف شجيرات البندق والكرز التى ما زالت غير كاملة النمو بلا حراك وكأنها غارقة فى بحار البهجة ، وتتساقط منها قطرات المطر بعد أن غسل غصونها ، ولم ينس حتى أوراق الشجر الباقية من العام المنصرم • وتحلق البلابل فى شتى الأنحاء مترنمة بأعذب الألحان تعبيرا عن ابتهاجها ثم تندفع بخفة هابطة على الأرض ••• هكذا كانت رائحة الغابة الذكية بعد عاصفة الربيع ، وهكذا كانت فتنة أشجار البتولا والبنفسج وأوراق الشجر الذابلة وعش الغراب والأشجار الوحشية للكراز ، بحيث لم أستطع البقاء فى البناء المصنوع من الآجر •• » •

لقد سبق للشاعر الألمانى شيللر أن كتب فى مقاله (*) أن هناك شعراء معينين يمكن تشبيههم بالطبيعة ذاتها ، بينما ثمة آخرون « يبحثون عنها » • بهذا المعنى يكون تولستوى هو الطبيعة ، فلم تكن اللغة فى حالته مرآة تعكس العالم الطبيعى أو عدسة مكبرة ، ولكنها قامت بدور النافذة التى يمر منها الضياء كلها ، وان كانت تتجمع وتحقق لها الدوام •

من المتعذر تركيز جميع أوجه القرابة بين منظور هوميروس ومنظور تولستوى فى صيغة واحدة أو برهان واحد • فهناك أشياء كثيرة تصلح للاستعانة بها كالخلفية العريقة والباستورالية ، وشاعرية الحرب والفلاحة واعطاء الأولوية للحواس ، والايماءات الفزيائية وأوجه الاستنارة ودورة الفصول كخلفية تحقق الوفاق وادراك قدسية الحيوية والاستمرار فى الحياة وتأييد القول بوجود سلسلة من الكائنات تمتد من المادة الغفل الى الكواكب • وينتشر البشر فى هذا الامتداد كل حسب نصيبه المقدر له • وأعمق من كل هذا جانب أساسى من الصحة النفسية والبدنية ، والتصميم على اتباع ما سماه كولريدج « بالطريق الأسمى للحياة » (**) عوضا عن تلك الحانيات المظلمة التى أحس دوستويفسكى أنها الميدان المناسب له •

وفى ملاحم هوميروس وروايات تولستوى ، تتخذ الصلة بين المؤلف والشخوص صفة المفارقة • وقدم جاك ماريتان مثيلا لها بالرجوع الى فلسفة

(*) Ueber navie und sentimentalische Dichung.

(**) The high road of life.

توما الاكوينى (*) • وتحدث عن الله « المتسامى الخلاق الأبدى والمخلوقات الحرة التى تنعم فى أفعالها بالحرية والمحاطة احاطة تامة بغايته » • فالخالق يجمع فى ذات الوقت بين العلم بكل شىء والحضور فى كل موضع ، وان كان هذا لا يحول دون انفصاله عن الخليقة ودون ابتعاده عن السلبية ، وتمتعه بروح موضوعية صارمة • فالاله زويس يترأس المعركة من فوق جبله الذى يقبع بثبات فوقه ، ويحمل موازين المصير دون تدخل ، أو بالأحرى دون تدخل الا عندما يريد استعادة التوازن لحماية تقلبات الحياة من المسالك التى تتخذ شكل المعجزات ، أو المنجزات المسرفة للبطولة • وتتسم عزلة الله بنفس الصرامة والتعاطف الذى يتسم به وضوح الرؤية عند هوميروس وتولستوى •

انهما يعتمدان فى رؤيتهما على تلك العيون الجوفاء المتقدة والتى لا تنحرف قيد أنملة عن غرضها عندما تنظر الينا من خلال فتحات خوذات التماثيل اليونانية العريقة • ورؤيتها تدل على اليقظة الى حد مريع • ولقد عجب شيللر من جمود هوميروس وقدرته على التعبير عن أقصى درجات الأسى والذعر بروح تتسم برباطة الجأش والبعد عن الهوى • واعتقد أن هذه الخصية ـ وهذه « السذاجة » ـ تنتمى الى عصر أبكر ، ويتعذر استعادتها فى المسلك التحليلى المعقد فى الأدب الحديث ، واكتسب هوميروس منها أكثر مؤثراته حدة ، ولنرجع على سبيل المثال الى ذبح اشيل لليكاون فى الكتاب الحادى والعشرين من الالياذة :

« وهكذا يا صديقى فانك ستموت أيضا فلماذا كل هذا الصخب من أجل ذلك ؟ • لقد مات باتروكلوس أيضا الذى كان افضل منك كثيرا• ألا ترى لأى نوع من الرجال أنتمى أنا ، ومقدار ضخامتى وعظمتى ، وكان أبى الذى أنجبنى أبا عظيما ، كما كانت أمى التى ولدتنى شخصية خالدة •• ؟ :

وحتى اذا لقيت حتفى ومصيرى القوى •

فسينبلج الفجر ، وتأتى الظهيرة وما بعدها •

آنئذ سيظهر شخص يقتلنى ويغتال حياتى •

اما برمح أو سهم منطلق من القوس •

هكذا قال •• وشعر الآخر بارتعاد فرائصه وبجريان دمائه يكاد يتوقف •

وأطلق الرمح ، وعاود الجلوس وفتح يديه • غير أن آشيل سحب سيفه الحاد وصرعه •

(*) Creative Intuition in Art & Poetry — Maritain.

وصوب ضربته نحو ترقوته ·

وغمس سيفه ذا الحدين فى مغمده ·

واستلقى على ظهره ، وسال الدم الأسود وامتصته تربة الأرض ·

ويبدو الهدوء الذى يسود السرد لاانسانيا · غير أنه فى أعقاب هذا الهدوء يتراءى لنا الرعب شيئا عاديا ، ويثيرنا اثارة غير محتملة · وفضلا عن ذلك ، فان هوميروس لا يضحى قط باتصاف رؤيته بالثبات خضوعا للحاجة الى الشجن ، فمثلا عندما تقابل بريام وآخيل رأيناهما ينفسان عن حزنهما الشديد ولكنهما تذكرا اللحم والنبيذ فكما قال آشيل عن نيوبى :

« انها تتذكر الطعام بعد أن يمزقها البكاء والعويل » ·

وأكرر القول بأن الاخلاص المجرد من الحواشى للحقائق ، ورفض الشاعر لأية اثارة سطحية ، هو الذى مكنه من تعريفنا ما تشعر به روحه من مرارة ·

وفى هذه الناحية لم يقترب أحد من أعـــلام التراث الغربى من هوميروس مثلما فعل تولستوى · وكما لاحظ رومان رولان فى يومياته عن ١٨٨٧ :

« فى فن تولستوى لا يدرك أى مشهد من المشاهد من منظورين ، ولكنه يدرك من منظور واحد · فالأشياء تتخذ مظهرا واحدا لا غير » وتحدث تولستوى فى كتاب « الطفولة والصبا والشباب » عن وفاة أمه : « شعرت آنئذ بشدة الضيق ، ولكنى رغم ارادتى كنت قادرا على ملاحظة كل صغيرة وكبيرة » فلم يغب عن خاطرى حتى شكل الممرضة فلاحظت « أنها كانت جميلة وصغيرة فى السن وأنيقة لدرجة غير مألوفة · وعندما ماتت أمه شعر الصبى بشىء أشبه بالفرح لادراكه مدى تعاسته ! ونام فى تلك الليلة نوما هادئا عميقا مثلما يحدث دائما فى حالات الكرب الشديد · وفى اليوم التالى بدأ يشعر برائحة تعفن الجسد :

« لقــد فهمت آنئذ فقط سر الرائحة النفــاذة القوية التى امتزجت برائحة البخـور وملأت الغرفة كلها ، وتكشفت لى الحقيقــة المرة للمرة الأولى ، وطغى على روحى الشعور بالهلع والوجل · تصور لقد اتضح لى أن الوجه الذى كان قبل أيام قليلة مفعما بالجمال والرقة ، وجه الأم الذى أحببته أكثر من أى شىء آخر على الأرض قد أصبح بمقدوره اثارة الرعب فى نفسى » ·

بيد أنه وســـط الوضـــوح الذى لا يجفل فى اتجاه هوميروس وتولستوى ، ثمة شىء أكبر من مجرد التســـليم بالأمر الواقع · فهناك

الابتهاج . انه الابتهاج الذى يشع من « العيون البراقة العريقة للحكماء (*).
لأنهم أحبوا الروح الانسانية عند الانسان وقدروها تقديرا مناسبا ، فكانوا يطربون لحياة الجسد ، ويدركون هذه الحالة ادراكا هادئا ، ولكنهم عندما يتحدثون عنها يجيء الحديث مفعما بالدفء . وعـــلاوة على ذلك ، فانهم انساقوا بغرائزهم الى سد الثغرة ، بين الروح والايماء فربطوا بين اليد والسيف ، وبين السفينة المقعرة القاع وملوحة مياه البحر وبين اطار العجلة وغناء الحداد . نعم لقد رأى هوميروس وتولستوى الأفعال مكتملة . فالهواء يتذبذب حول شخوصهما ، وتكهرب قوة كيانهما الطبيعة الجامدة المعدومة الاحساس ، ومن ثم رأينا خيول آشيل تبكى لنهايته المفجعة ، ورأينا شجر الصنوبر يزهر لاقناع بولكونسكى بأن قلبه سيعاود الخفقـان . ان هذا التناغم بين الانسان والعالم المحيط به يمتد حتى الى الأقداح التى ينظر فيها نسطور بحثا عن الحكمة من غروب الشمس ، والتى يسألها عن سر ما حل بأوراق شجرة البتولا ولمعانها وكأنها فى حالة عربدة مباغتة ، بعد أن اجتاحت العاصفة ضيعة ليفن . فلم تحل عند هوميروس أو تولستوى العوائق بين العقل والأشياء والمتناقضات التى أدركها أهل الميتافزيقا فى فكرة الحقيقة والادراك ، فلقد فاضت الحياة عليهما كأنها البحر مما أثلج صـــدريهما .

وعندما وصفت سيمون فيل الالياذة بأنها « قصيدة القوة » وتصورتها كأنها تعليق على مأساة عدم جدوى الحرب ، فانها أصابت من جانب فحسب . فالالياذة بعيدة كل البعد عن الروح العدمية المثيرة لليأس فى رواية نساء طروادة ليوربيدس . ففى القصيدة الهومرية ، كانت الحرب ميدانا للبسالة والاقدام واكتساب المجد فى نهاية المطاف . وحتى وسط المجازر ، فان الحياة ترفع رأسها عالية . فحول روابى باتروكلس ، كان شيوخ العشائر يتصارعون ويتسابقون ويقذفون رماحهم اعتزازا بقوتهم وحيويتهم . وكان أخيـــل يعرف أنه معرض للتهلكة ، ولكن بريزايس « صاحبة الخدين الورديين الوضاءين » كانت تزوره كل أمسية ، فالحرب أمر مقبول ، وتؤكد كينونة الحياة ، وهى فى ذاتها شيء جميل ، كما تستحق أعمال البشر وأحداثهم التسجيل ، ولا وجود لكارثة تعنى نهاية الحياة ، حتى لو كانت حرق طروادة ، أو موسكو فيما بعد . فوراء الأبراج المحترقة ، ووراء المعارك ، تتدفق بحار النبيذ بلونه الأرجوانى . وبعد أن ينسى أمر أوسترليتز « سيعود الحصاد مرة أخرى ــ كما قال الشاعر الانجليزى الكسندر بوب ــ لكى يلون سفوح التلال باللون البنى » .

(*) فى كتاب Lapis Lazuli للشاعر الانجليزى Yeats (١٨٦٥ ــ ١٩٣٩) .

ان هذه النظرة الكونية بأكملها قد وردت فى تذكرة بوزالا لدوقة مالفى عندما صبت لعنتها على الطبيعة بعد أن شعرت بأوجاع التمرد : « تنبهى يا سيدتى • فالنجوم مستمرة فى ضيائها وبريقها » ويالها من كلمات دالة على التحرر الكامل من الروح المتشائمة ، مما يقال بفظاظة عن أن العالم الفزيائى ينظر الى مانبتلى به نظرة سالبة • فنحن اذا نظرنا الى ما وراء الصدمات القاسية ، سنرى أنها تحمل تأكيدا بتخطى الحياة وضياء النجوم لأعراض الفوضى •

على أن هوميروس صاحب الالياذة وتولستوى يتقاربان فى مجال آخر • فتصورهما للواقع مصطبغ بصبغة انسانية • فالانسان هو مقياس كل تحرر ، ومحوره ، وبالاضافة الى ذلك فان الجو الذى تعرض لنا فيه شخوص الالياذة والرواية عند تولستوى أحداثهما له طابع انسانى ، بل ودنيوى • فما يهم هو هذا العالم (هنا والآن) • وربما تراءى لنا وجود مفارقة فى هذا الرأى • فعلى سهول طروادة ، تتشابك أحوال الفانين والآلهة بلا انقطـاع • غير أن هبوط الآلهة للأرض واختلاطهم بالنـاس وتورطهم بصفاقة فى كل الأهواء المعروفة عن البشر يكسب العمل لمسات ساخرة • واستحضر الفرد دى موسيه هذا الاتجاه الدال على المفارقة عند كلامه عن اليونان القديمة فى الأبيات الاستهلالية من رولا :

حيث اكتسب كل شىء القداسة حتى الأحزان الانسانية

وحيث يتعلق العالم بما قتله اليوم

وحيث وجد أربعة آلاف اله ليس بينهم أى زنديق (*) •

واذا توخينا الدقة قلنا انه عندما يوجد أربعة آلاف من الآلهة تتقاتل فى عراكات البشر وتداعب الغوانى من النساء وتتصرف على نحو قد يبدو فاضحا حتى فى نظر القيم الأخلاقية الليبرالية ، لن تكون هناك حاجة للالحاد • فالالحاد لا يظهر الا كظاهرة مضادة لتصور الاله الحى المعقول • وليس الالحاد استجابة لأساطير تثير السخرية فى بعض جوانبهـا ، وفى الالياذة تتصف الآلهة بانسانيتها الصحيحة • فالآلهة صـورة مكبرة من الفانين ، وكثيرا ما يأتى تعظيمهم من قبيل السخرية • فعندما يجرحون يصرخون بصـوت مرتفع يعلو على أصـوات البشر • وعنـدما يعشقون تتصف شهواتهم بشدة استيلائها على ألبابهم • وعندما يهربون من رماح الآدميين تكون سرعتهم سرعة العربات التى تجرى فوق الأرض • ولكن من الناحية الأخلاقية والعسكرية ، تتشابه الآلهة هى والوحـوش العملاقة أو

(*) Où le monde adorait — Où tout etait divin, jusq'aux dooleurs, humaines où quatre mille dieux n'avaient ce qu'il tue aujourd'hui pas un athee ...

الأطفال الأشقياء الذين يتمتعون بمزيد من القوة ، وساعدت أفعال الآلهة ذكورا واناثا في حرب طروادة على رفع مكانة الانسان ٠ فعندما تتساوى المميزات ، فان الأبطال الفانين يحصلون على ما هو أكبر من نصـيبهم ، وعندما تكون كفة الميزان أرجح في الجانب الآخر ، فان أى هكتور أو أخيل سيثبت ما للحياة الفانية من حسنات ٠ وعندما حط هوميروس « الأول » من مكانة الآلهة وجعلها تخضع لقيم البشر ، فانه لم يحقق فقط تأثيرا كوميديا ــ وان كان هذا الأثر ، كما لا يخفى ــ ينعش القصيدة الشعرية بما يزودها به من حلاوة الحكاية الخرافية ٠ انه شدد على الاشادة بامتياز الانسان في ناحيتي البطولة وسمو المكانة ٠ وكان هذا المعنى ــ فوق كل شيء ــ هو ما سعى اليه ٠

واضطلع الباثينون في الأوديسا بدور أحذق وأكثر مدعاة للتبجيل ٠ أما الانيادة فهى ملحمة مشبعة بمشاعر القيم الدينية والممارسة الدينية ٠ على أن الالياذة رغم قبولها لميثولوجية الخوارق الا أنهـا سخرت منها وطبعتها بالطابع الانســاني ٠ اذ يكمن المحور الحق للاعتقاد ليس في أوليمبوس ، وانما في ادراك « المويرا » ، أى المصير الذى لا يستسلم ، والذى يحافظ ، من خلال ما يبدو للبصيرة مسلكا فتاكا أعمى ، على مبـدأ العدالة والتوازن ٠ ويرجع الطابع الدينى لأجاممنون وهكطور الى قبولهما للقدر واعتقادهما أن بعض النوازع التى تدعو الى الكرم مقدسة ، تقديرا واحتراما للساعات المقدسة والأماكن الحرام ، والى ادراك ربما بدا غامضا ، ولكنه قوى لوجود قوى شيطانية في حركة الكواكب وعناد الرياح ، ولكن وراء كل ذلك ، فان الواقع كامن داخل عالم الانسان وحواسه ٠ ولن أجد كلمة للتعبير عما اتســمت به الالياذة من عدم تجاوز لعالمنا الحالى ، واستغراقها في مادياته ، ولا وجود لقصيدة شابهت الالياذة في معارضتها القوية للقول « بأننا مصـــنوعون من نفس المادة التى صـــنعت منها الأحـــلام » ٠

ويلمس هذا الرأى أيضا ــ على نحو مثير للاهتمام ــ فن تولستوى ٠ ففنه أيضا يمثل الواقعية الكامنة ، أى عالما تمتد جذوره الى صحة حواسنا ٠ اذ يغيب الله عن فنه على نحو لافت يثير الدهشة ٠ وسأحاول في الفصل الرابع أن أبين أن هذا الغياب لا يمكن فقط التوفيق بينه وبين الغاية الدينية من روايات تولستوى ، وانما سأبين أيضا أنه مسلمة مستترة تتميز بها مسيحية تولستوى ٠ وكل ما نحتاج اليه للقول هنا أن وراء التقنيات الأدبية للالياذة وتولستوى يكمن الاعتقاد الذى يقبل المقارنة بين الاثنين عن مركزية الشخصية الانسانية والجمال الباقى للعالم الطبيعى ٠ وربما كان التماثل في حالة الحرب والسلام أكثر حسما ؛ فبينما استحضرت الالياذة قوانين المويرا ، شرح لنا تولستوى فلسفته في التاريخ ٠ ففى

كلا العملين ، دلت فوضى التمرد فى المعركة على عشوائية حياة البشر ٠ واذا اعتبرنا « الحرب والسلام » ــ بالمعنى الصادق ــ ملحمة بطولية ، فانما يرجع ذلك ــ وكما حدث فى الالياذة ــ الى أن الحرب قد صورت فى صورتها البراقة المبهجة وأيضا فيما تثيره من أشجان ٠ فليس هناك أى معيار لقياس مقدار اتصاف تولستوى بمناصرته للسلام قادر على نفى النشوة التى شعر بها روستوف الشاب عندما هاجم الجنود الفرنسيين الشاردين على غير هدى ٠ وأخيرا هناك حقيقة ارتكاز الكلام فى رواية الحرب والسلام على أمتين ، أو بالأحرى على عالمين مشتبكين فى قتال حتى الموت ٠ ان هذه الحقيقة وحدها قد دفعت كثيرا من القراء ــ بل ودفعت تولستوى بالذات ــ الى مقارنة « الحرب والسلام » بالالياذة ٠٠

ولكن علينا أن نفطن الى معارضة فلسفة الرواية للبطولة رغم الموضوع الحربى المنزع أو تصوير مصائر الأمم ٠ فهناك مواقف فى الكتاب يشدد فيها تولستوى على وصف الحرب بالمجزرة ، ويصفها بأنها ثمرة الولع بالمجد التافه والغباء عند بعض أولياء الأمر ٠ وهناك أيضا مواقف اكتفى فيها تولستوى بالاهتمام بالبحث عن الحقيقة الحقة المتعارضة هى والحقائق المزعومة التى يكتبها المؤرخون الرسميون وكتاب الأساطير ٠ وليس بالامكان مقارنة هذه الدعوة الكامنة للسلام ، أو هذا الاهتمام بأدلة التاريخ ، باتجاه هوميروس ٠

ان كتاب « الحرب والسلام » شديد الاقتراب حقا من الالياذة ، عندما تكون فلسفتها فى أدنى حالات الالتزام بغايتها ، وعندما يضعف اهتمام الثعلب بالتحول الى قنفذ ــ على حد قول ايزيا برلين ٠ ومن الناحية الفعلية ، فلقد كان تولستوى أقرب الى هوميروس فى الأعمال الأصغر ضخامة والأقل تعددا ، كما هو الحال فى القوزاق وحكايات من القوقاز ومشاهد من حرب القرم والرصانة الرهيبة لكتاب موت ايفان اليتش ٠

ولكن من الصعب التشديد بقوة على القول بأن وجه القرابة بين شاعر الالياذة والروائى الروسى كان فى ناحية المزاج والرؤية ٠ فلا وجه للشك هنا فى محاكاة تولستوى لهوميروس ٠ فالارجح هو أنه عندما عاود تولستوى الاطلاع على الملاحم الهوميرية فى الكتب اليونانية الأصلية فى بواكير أربعيناته ، فانه لابد أن يكون قد شعر بعدم الاستغراب البتة ٠

٥

حتى الآن شغلنا بالعموميات ، وحاولنا التعبير بالخطوط العريضة عما يقصد بوصف أعمال تولستوى « بالملحمية » ، أو بمعنى أدق بالهومبرية ولكن اذا أريد اضفاء القيمة على هذه العموميات ، فلابد من أن تكون مستندة الى تفاصيل أدق • ان المؤثرات والخصائص الأساسية التى أضفت على كتابات تولســتوى طابعها المميز انما ترجع الى تقنيته الأشبه بفن الموزاييك • وما أسعى لتحقيقه الآن هو العودة الى بعضها •

فمن المميزات التى تميز بها أسـلوب هوميروس ، والمعروفة جيدا ، النعوت – بالجملة – وتكرار التشبيهات والمجازات • ويحتمل رد علتها الى محاولة تقوية الذاكرة • اذ يساعد الشعر الذى يتناقل بالسماع والجمل المتكررة على انعاش ذاكرة المنشد ومساعديه • وتضطلع هذه الظاهرة بمهمة تشـــابه الأصـــداء الداخلية التى تذكرنا بالأحداث الباكرة فى « الصاجا » • غير أن أمثال هذه التعبيرات مثل « الفجر ذى الأصـــابع الوردية » ، « وبحر النبيذ الداكن » والتشبيهات المألوفة كمقارنة الغضب بتفجر أسد متوحش ومهاجمته لقطيع من الماشية تستهوى شيئا أكبر من الذاكرة • فهى تمثل نسيجا من الحياة العادية التي تنسج فوقها وتخلق أستارا من الواقع الثابت الذى يكسب شخوص العمل الشعرى اكتماله وأبعاده معا • فعندما يستحضر لنا هوميروس صوت الروح الباستورالية أو الحياة اليومية الرتيبة للقرويين وصيد السمك ، فانه يقصد بذلك القول بأن حرب طروادة لم تطغ على حياة جميع البشر • وفى مواضع أخرى ، رأينا الدرفيل يقفز والرعاة ينعسون فى سكون جو الجبال • ويعنى وضع هذه العبارات التى لا تتغير وسط أحداث المعمعة والثورات السريعة أن الفجر آت لا ريب فيه وسيتبع الليل ، وستدور العجلة ، وعندئذ ستتحول موقعة طروادة الى مجرد ذكرى تثور حولها المشاحنات ، وستهاجم أسود الجبال قطعان الماشية ، عندما يصاب أحفاد نسطور بالخرف •

وكان هوميروس يصوغ كلماته فى تشبيهات ومجازات قاصدا احداث تأثير معين فكانت العين توجه لكى ترى صـــورة أحد الأفعال الحيوية والصاخبة ، وعندما تتسع زاوية الرؤية فانها تتركز على مشهد من المشاهد المألوفة التى تسودها السكينة • وتزداد قتامة صورة المحاربين المنتشرين حول هكطور ثم تبزغ أمام أعيننا صورة الأعشاب وهى تنحنى عندما تواجه الريح • وعندما نرى هذه الصور متجاورة تزداد ملامح المقارنة وضوحا ، وتحتل على الفور مكانا فى وعينا • وهناك مصورون فلمنكيون أحدثوا نفس

هذا التأثير على نحو رائع • ولعلكم تذكرون صورة ايكاروس لبروجيل وهو يغوص فى البحر الهادىء ، بينما يرى الفلاح وهو يحرث الأرض فى مقدمة الصورة ، ولعلكم تذكرون أيضا مشهد المذابح أو مشاهد صلب المسيح المحاطة بخلفية تمثل مدنا مسورة تنعم بالرخاء وراحة البال • وفى أغلب الظن فان هذا الموضوع المزدوج كان الوسيلة الأساسية للتعبير عن معنيين متقابلين كالشجن والسكينة ، عند هوميروس • اذ ترمز هذه الوسيلة الى المأساة الفادحة التى يتعرض لها الأبطـــال الذين قدر لهم تذكر العـــالم الآخر الممثل لراحة البال التى يشعر بها الصيادون فى الخريف والفلاحون عند جنى المحصول والحياة الأسرية التى حرموا منها • على أن وضـــوح تذكرهم والتدخل المستمر لمستوى أكثر استقرارا فى التجربة للتلطيف من أثر ضراوة المعركة وصخبها قد حقق للأشعار اتساقها القوى •

هناك أمثلة فى الفن ، تأسرنا بمظهرها الممثل لذروة الخيال استندت على « الدراية المزدوجة » كفكرة لصياغة الشكل ، ولعلك تذكر كيف ضمن موتسارت احدى أغنيات أوبراه زواج فيجارو فى الفصل الأخير من أوبرا دون جوفانى (*) • وهناك نماذج أخرى عند هوميروس وردت فى الكتاب الثـامن من الأوديســا عنــدما ترنم ديمودوكسوس بجزء من « صاجا » طروادة دفعت أوديسوس الى البقاء • وفى هذه الاشارة التى ظهرت فى موضعها المناسب انعكس مستويان من المجاز ، فوضع أحد طرفى التشبيه محل الآخر • فبدت طروادة كأنها ذكرى بعيدة ، بينما ظهر أوديسوس وكأنه عاد مرة أخرى للحياة •

وتشابه تولستوى هو وهوميروس فى الاستعانة بالصفات أو النعوت الدارجة والعبارات المتكررة لكى يحقق غايتين : الأولى ـ شحذ الذاكرة بعد شعورها بالاجهاد لاتساع رقعة أحداث حكايته والثانية هى تقديم التجربة الفنية فى مستويين • وأدت ضخامة أعمال كبيرة مثل « الحرب والسلام » « وآنا كارينينا » ، وهما من الأعمال البالغة التعقيد ، بالاضافة الى نشرهما فى حلقات مسلسلة تفصل بين كل الحلقة والحلقة التالية فسحة طويلة من الوقت الى ظهور مشكلات يمكن مقارنتها بالمشكلات التى تواجه الشعر الشفوى غير المدون الذى ينتقل بالسماع ، وسعى تولستوى فى « الحرب والسلام » ، وفى الأقسام الاستهلالية من الكتاب لتيسير تذكر القارىء للشخوص العديدة فى الرواية • فظهرت الأميرة مارى المرة تلو الأخرى وهى تسير « بخطاها الوئيدة المتثاقلة » وقدم بيير بنظارته الملفتة للانظار • وحتى قبل أن تظهر لنا ناتاشا فى صورة مكبرة تعيها ذاكرتنا ، فان تولستوى

(*) وايضا التلميح الى La Belle Dame sans Merci فى Eve of St Agnes للشاعر الانجليزى كيتس •

قد شدد على التعريف بخفة خطواتها وحيوية حركتها • وكما قال شاعر حديث في مجال آخر بعيد الاختلاف في وصف احدى الفتيات :

« كم تميز جسمها الرهيف بسرعة حركته !

وكم بدت خطواتها خفيفة الوطء على الثرى ! (*) » •

وعندما قدم تولستوى حديث دنيسوف شائها لم يكن يسعى لمجرد الاضحاك ، ولكنه قصد ابراز شخصيته وسط زمرة من الشخصيات العسكرية ، وعلاوة على ذلك ، فقد واصل فى المراحل المتأخرة من الرواية ممارسة هذه الطريقة • فلقد أشار اشارات متواصلة الى وضع يدى نابليون • وكما لاحظ ميرشوكفسكى فان عدد المرات التى أشير فيها الى نحافة رقبة فيريشخاجين خلال ظهوره القصير فى الرواية قد بلغت خمس مرات !

وكانت تثير الغبطة فى كل مرة تظهر فيها • ومن أهم ملامح عبقرية تولستوى قدرته على التدرج فى اضافة لمسات الى تصاويره دون أن يمحو جرات قلمه الأولى • فعلى الرغم من أننا أصبحنا نعرف ناتاشا معرفة وثيقة تفوق معرفتنا بالنساء اللاتى تقابلنا معهن فى حياتنا ، الا أن صورتها المبدئية ، أى منظر اندفاعها الرشيق ولطفها ، تظل ملتصقة فى أعيننا • والواقع أننا قد نلاقى صعوبة فى تصديق تولستوى عندما يقول لنا فى التذييل الأول للحرب والسلام بأن ناتاشا قد تخلت عن كل سحرها « وازدادت قوة وامتلأ جسمها بالشحم » • وهل صدقنا قبل ذلك هوميروس عندما قال لنا ان أوديسوس قد ازداد تبلدا وخمولا •

والأهم من ذلك استعانة تولستوى بالصور والمجازات سعيا وراء الربط والمباينة بين مستويين من التجربة عنى بهما أعظم عناية : المستوى الريفى والمستوى المدنى • ونحن نلمس هنا ما يصح وصفه بمحور فنه ، لأن الفارق بين الحياة فى الريف والحياة فى المدينة يوضح لتولستوى أول فارق بين الخير والشر ، ويكشف له الابتعاد عن الطبيعة والقيم اللانسانية للحياة المدنية من ناحية والعصر الذهبى للحياة الباستورالية من الناحية الأخرى • ان هذا الازدواج الأساسى الذى قدمه لنا تولستوى فى موضوعات ذات أكثر من أحبوكة (**) قد تعلق به الى حد اتباعه له كمبدأ عند انشاء نسقه الأخلاقى • فاذا صح القول بأن تولستوى مدين بالفضل فى فكره لسقراط وكونفوشيوس وبوذا ، فان علينا أن نعترف بتأثره أيضا بالنزعة الباستورالية لجان جاك روسو •

(*) There was such speed in her little body — And such lightness in her footfall ...

(**) Plot.

وكما حدث عند هوميروس فاننا نصادف عند تولستوى وضع المشهد الممثل للحدث مصحوبا بذكرياته عن الانطباعات الريفية ، ثم يوضع المستوى غير المتغير من التجربة والحافل بالمعنى فى النهاية ، أى تتخذ فقرات النقد والايضاح موضعها فى أعقاب الأحداث المرتبطة بزمن حدوثها فى الرواية ٠ وثمة مثل جميل لهذه التقنية ورد فى كتاب الطفولة والصبا والشباب ٠ فلقد أخفق الصبى الصغير على نحو قابض للصدر فى محاولته رقص المازوركا وتراجع بعد شعوره بالاذذل :

« ٠٠٠ آه يا له من شىء فظيع ! فكم كانت ماما ـ لو كانت هنا ـ ستشعر بالخجل من ابنها نيقولاس ٠٠٠٠ » وحملتنى مخيلتى بعيدا بعد هذه الذكرى الغالية ، وتذكرت الأرض الخضراء أمام المنزل وشجر الليمون الباسق فى الحديقة والبحيرة الصافية والعصافير المحلقة فوقها ، والسماء بلونها اللازوردى وسحبها الشفافة التى لا تتحرك ، وأكوام القش الحديثة الحصاد ، والكثير من الذكريات الأخرى الوادعة البراقة ، وهى تطفو من خلال مخيلتى الشاردة » ٠

وهكذا استعيد الراوى الى الاحساس بالهارمونية والتناغم عن طريق ما سماه هنرى جيمس « بالايقاع الأعمق للحياة (*) » ٠

وهناك مثل آخر اختفى منه الانفصال بين التقنية والميتافزيقا ٠ وحدث فى المشهد الهائل الذى أعقب الحفل الراقص « البال » ـ ويستعمل تولستوى الكلمة الفرنسية الأصل محملة بالروافد الغامضة ٠ فهى تجمع ـ فى نظره ـ بين مناسبة لاظهار الرشاقة والأناقة وبين رمز للتكلف فى أعلى درجاته ٠ وفى هذه الحكاية القصيرة نرى الراوى غارقا فى العشق عاجزا عن التوجه للنوم بعد أن أمضى ليله بأكمله راقصا ٠ وسعيا وراء التنفيس عن توتره المبهج ، فانه يتمشى فى شوارع القرية فى الفجر : « انه الجو المألوف الأشبه بالكرنفال ـ الملىء بالضباب ٠ والطريق ممتلىء بالماء المتخلف عن الجليد بعد ذوبانه ، والماء ينساب من الافريز » ٠٠ ويلتقى ـ مصادفة ـ بمشهد مريع ـ جندى يجلد أمام طابور من الجنود لمحاولته الفرار من الجندية ، ويترأس والد الفتاة الذى وقع الراوى فى حب ابنته هذه العملية الخاصة بالجلد بوحشية وحذلقة ٠ وفى الحفل الراقص ، وقبل ذلك بساعة واحدة كان نموذجا للرقة والحنان ، فأيهما اذن يمثل شخصيته الحقيقية ؟ وازداد المنظر بشاعة لأن الجلد يتم فى

(*) "The deeper rhythms of Life" جاءت فى رواية The Portrait of a Lady.

العراء ووسـط الحياة الروتينية الوادعة لقرية تتهيأ للاستيقاظ من نومهـا ٠

وثمة مثلان لامعان لما يحدث للوعى من انقسام جاءا فى الكتاب الرابع من الحرب والسلام ٠ ففى الفصل الثالث ، يصف تولستوى احتفالا مصحوبا بالعشاء أقيم على شرف أحد الضيوف (*) فى النادى الانجليزى بموسكو فى ٣ مارس ١٨٠٦ ، وكان الكونت اليا روستوف هو المسئول عن الترتيبات السخية ، وقد استبعد الكونت جانبا الارتباطات المالية التى بدأ يلحظها فى ادارة بيته ٠ ويصور تولستوى فى لمسات أخاذة الخدم وهم مسرعون وأعضاء النادى والأبطال الصغار بعد عودتهم من أول حرب خاضوا غمارها ٠ وينبهر تولستوى بالمناسبات الفنية فى المشهد اطمئنانا الى براعته فى وصف المجتمع الراقى ٠ غير أن الرفض أو الشجب الكامن فى داخله واضح للعيان ٠ اذ كان تولستوى شديد المقت لمظاهر الترف والتبذير والتفاوت بين الخدم والأسياد ودائم الاستنكار لها ٠

ويسرع أحد الخدم ، وعلى سيمائه علامات الهلع معلنا وصـول ضيف الشرف ٠

ورنت الأجراس ، واندفع المشرفون على النـادى قدما ــ على نحو شبيه بحبات الشوفان عندما تهتز داخل الجاروف ٠ ويتجمع الضيوف بعـد أن كانوا قد تفـرقوا فى مختلف الغـرف ، ويزدحمون فى القـاعة الرئيسية عند بوابة المرقص ٠

ويتخذ التشبيه ثلاثة أشكال (١) : فهو يقدم صورة دقيقة مساوية لحركة الضيوف (٢) وتهز الصورة الخيال وتدعوه للتيقظ لأنها مستمدة من نطاق تجربة بعيدة الاختـلاف عن التجـربة التى أمام أعيننـا ٠ (٣) وتثير تعليقا حادا أو حرفيا وان كان تعريفا رائقا على قيم الحـادثة برمتها ، وعنـدما مثـل تولستوى الأعضـاء المتأنقين للنـادى الانجليزى بحبات الشوفان وهى تهتز ، بطريقة بعيدة عن الأوصاف الرسمية ، فانه حط من شأنهم وصـورهم كمجرد آلات تقترب فى حركتها من الصـور الهزلية ، واستطاع التشبيه اصـابة الهدف من ضربة واحدة حققت غايتها ، وكشفت ما فى هذا المشهد من طيش ٠ وفضلا عن ذلك ، فانه فى ارتداده المقصود الى الحياة الباستورالية تمكن من المباينة بين عالم النادى الانجليزى الممثل للعالم الاجتماعى الزائف وعالم التربة الخصيبة ودورات الحصاد ٠

وفى الفصل السادس من الكتاب عينه نرى بيير على وشك تقمص شخصية جديدة ٠ فلقد بارز دولوجوف ، ولم تعد لديه أوهـام تتعلق

(*) Bagration.

بزوجته الكونتيسة هيلين • ويتأمل ما حل به من حطة من أثر زيجته ، ويعكف على البحث عن تجربة روحية تسمو بروحه ، وتدخل هيلين رابطة الجاش لتسخر من غيرة بيير ، وينظر اليها ببلادة من وراء نظارته ، ويحاول مواصلة القراءة :

« كأنه أرنب مطوق بكلاب الصيد التى تدلى آذانها للوراء أثناء زحفها بلا حراك أمام فريستها » •

هنا نتعرض لمقارنة تثيرنا على أنحاء شتى ومتضاربة فنحن نشعر بانطباع مباشر بالحنان ممتزجا ــ مع ذلك ــ بجانب مثير للتسلية • فمن الناحية التصويرية ، يبدو بيير ونظارته فوق أنفه وأذناه مدليتان للخلف فى صورة محزنة ومضحكة معا • ولكن اذا ربطنا بين هذا المشهد والسياق الأصلى سنشعر بما فى التشبيه من سخرية • فهلين رغم خطوتها الوقحة هى التى تمثل الطرف الأضعف • فبعد لحظة سيتفجر بيير بكل كيانه ومرتبته وسيقترب من قتلها بوساطة القرص الرخامى للمنضدة وبذلك يكون الأرنب قد استدار فى وجه كلاب الصيد وأفشل هدف الصيادين ، ومرة أخرى ، وفضلا عن ذلك ، فان لدينا صورة ممثلة لحياة الريف • انها تتشابه وانطلاقة الريح وضياء الشمس فى مشهد من المشاهد الدالة على ما فى حياة المدن من خداع • ولكن فى ذات الوقت فان منظر الأرنب وهو ينحنى ذليلا يكشف هشاشة المظهريات الاجتماعية ويقول صراحة ان مانشهده هو نتيجة الشهوات الأولية ، لأن المجتمع الراقى يتكتل فى شكل عصابات عندما يتأهب للصيد •

تمثل الأمثلة التى طرحتهـــا فى صورة مصغرة المخطط الرئيسى للابداع عند تولستوى ، الذى قدم لنـــا أسلوبين فى الحياة وشكلين مختلفين للتجربة بينهما اختلاف جذرى ، من قبيل التباين ، وليست هذه الازدواجية دوما رموزا للخير والشر ، ففى « الحرب والسلام » قدمت حيـــاة المدن فى نبض أزهى ألوانهـــا وأكثرها ابهـــارا • أما مسرحية قوة الظلمات فتصور الوحشية التى قد تسود فى أرض الريف • ولكن بصفة أساسية ، رأى تولســتوى التجربة منقسمة أخلاقيا وجماليا الى قسمين • فهناك حياة المدن بما فيها من اجحاف اجتماعى ، وحياة جنسية خاضعة لأعراف مصطنعة واستعراضات الثراء ، وقســـوة وقدرة على تغريب الانسان عن الأنماط الأساسية للحيوية الفيزيائية • ومن جهة أخرى ، هناك حياة الريف والغابات ، وما فيها من تناغم واتســـاق بين العقل والجسد ، وتقبل للجنس كشىء مقدس خلاق ، وادراكها ــ غريزيا ــ سلسلة الوجود التى تربط بين أطوار القمر وأطوار العملية التناسلية ، وبين اقتراب موسم الحصـــاد وبعث الروح • وكمـــا لاحظ لوكاش :

« لقد بدت الطبيعة لتولستوى أعظم الشواهد تأثيرا عن وجود عالم حقيقى وراء عالم التقاليد (٢) » ٠

ولم تجيء معتقداته الأخيرة وتطور مفضلاته الفطرية وتحولها الى مذهب فلسفي متماسك كنتيجة لتغيرات مباغتة ، وانما جاءت ــ بالأحرى ــ كثمرة لنضج أفكاره التى طرحت أولا فى مرحلة مراهقته عندما كان شابا يملك مساحة كبيرة من الأرض وحاول تحسين أوضاع عبيده ١٨٤٧ فأنشأ مدرســة لأطفالهم ١٨٤٩ ٠ انه هو عينه تولستوى الذى تصــور الفكرة الهائلة للمسيحية العقلانية الأصولية ١٨٥٥ ، وانتهى به الأمر الى نبذ نقائض الحياة الدنيوية ، وهرب من بيته فى أكتوبر ١٩١٠ ، فلا وجود لعملية انقلابية فظة أو نبذ مفاجيء للفن ايثارا للخير الأسمى ، فعندما كان تولستوى فتى غرا ركع أمام مومس وبكى ، وسجل فى يومياته بأن طريق الدنيويات طريق ملعون ٠ واشتعل هذا الاعتقاد فى وجدانه دوما ٠ وتعكس الطاقة الجبارة التى تتخلل أعماله الأدبية حقيقة كون كل عمل أدبى انتصـــارا لعبقريته الفنيـــة على الاعتقـــاد الذى ينخر فى نفســه ويوسوس فيها الظن بأن الانسان لن يجنى شيئا اذا حصـــل على أعلى المراتب فى الشهرة الفنية ، وفقد روحه فى ذات الوقت ٠ وحتى فى أعظم المنجزات التى أنجزها خياله فانه استطاع أن يكشف الصراع الداخلى الذى تعرض له ، وشكله فى « تيمة » دائمة التكرار هى الانتقال من المدينة الى الريف ومن قصر النظر الأخلاقى الى اكتشاف النفس والخلاص ٠

وأعظم صورة أفصحت عن هذه الفكرة (التيما) هى مبارحة بطل الرواية أو شخصيتها الرئيسية لسان بطرسبورج وموسكو ، والتوجه الى احدى الضيعات أو المقاطعات القصية فى روسيا ٠ ولقد مر كل من دوستويفسكى وتولستوى فى تجربة رحيل مماثلة فى حياتهما الشخصية : تولستـــوى عنـــدما بارح ســان بطرسبورج قاصـــدا القوقاز فى أبريل ١٨٥١ ، ودوستويفسكى عنــدما غادر المدينة مكبلا بالحــديد فى ليـــلة عيد الميلاد ١٨٤٩ لكى يبـــدأ رحـــلة فظيعة الى أومسك لتنفيذ الحكم بالأشغال الشاقة ٠ وربما اعتقدنا أن مثل هذه اللحظات قد بدت له من اللحظات القليلة المشحونة بأكبر قدر من الهم والكرب ، ولكن الأمر كان عكس ذلك :

« لقــد خفق قلبى ، وشعرت برجفة كبــداية منــذرة بحدوث ألم ٠ غير أن الهواء الطلق كان مبعث انعاش ٠ ولما كانت العادة قد جرت قبل جميع التجارب الجديدة أن يعترى المرء شعور بحدوث حالة حيوية غريبة

(٢) George Lukacs : Die Theorie des Romans (برلين ١٩٢٠) ٠

وشوق غريب ، لذا كنت فى قرارة نفسى هادئا راضيا ، ونظرت بانتباه الى جميع بيوت بطرسبورج ، وبدت أنوارها كأنها تقيم احتفالا بهذه المناسبة • وقلت الوداع للجميع ، ثم ساقونا الى دارك ، ورأيت نوافذ بيت كرايسفسكيا مضاءة بأنوار متألقة • لقد أخبرتنى أنه أقام حفلا للكريسماس ونصب شجرة عيد الميلاد ، وأن أطفالك سوف يتوجهون اليها بصحبة اميلى فيودوروفنا ، وشعرت بحزن وأسى عندما مررت بذلك المنزل ، وبعد ركوبى للزلاجة لمسافة ستين فرست (الفرست ١١٦٦ مترا) انفتحت شهيتنا ، وما زلت حتى الآن أشعر بالغبطة ، وبروقان المزاج» (٣)٠

ويا لها من ذكرى فريدة ! • ففى ظروف شخصية مريعة وفى مفترق الطرق بين الراحة المادية ـ من ناحيـة ـ واحتمال الموت بعد الاهانة والاذلال الذى طال أمده ـ من ناحية أخرى ، رأينا دوستويفسكى يفعل ما سيفعله راسكولنيكوف فى رواية الجريمة والعقاب فى ظروف مماثلة ، ويمر بتجربة شعر فيها بالتحرر من الأوصاب الفزيائية أو المادية ، فقد خفت صوت الصخب الليلى وراءه ، واستحوذ ـ على ما يبدو ـ على جانب من البصيرة التى تنبئه بالبعث الذى سيتحقق بفضل الأشغال الشاقة وما تحدثه من تطهير لنفسه ، فحتى الرحلة المؤدية الى بيت الموتى ، أو كما حدث فى حالة بزوخوف فى الحرب والسلام لتولستوى ، التى ما كان مستبعدا أن تودى به الى قتل الفرنسيين له رميا بالرصاص ، كان مجرد الانتقال من المدينة الى الأرض الحرة مصحوبا بجانب من البهجة •

لربما اكتشف تولستوى هذه الفكرة منذ وقت باكر يرجع الى سنة ١٨٥٢ عندما عكف على ترجمة الكتاب الشهير لستيرن (*) ، ولكن تولستوى لم يفطن لذلك الا عند تخطيطه لكتاب القوزاق فى السنة نفسها ، وكان قد استوعب الفكرة التى تكررت وغدت موطن العبرة فى فلسفته • فبعد ليلة صاخبة ودع فيها أولينين رفاقه ، التحق بالخدمة العسكرية ضد القبائل المتمردة فى القوقاز القصية • وكان ما تركه وراءه هو بعض الديون المستحقة عليه من جراء خسارته فى الميسر ، وذكرى قميئة للوقت الذى استنزفه فى بعض المباهج التافهة التى عرفت عن أبناء الطبقة الراقية • وعلى الرغم من البرد القارس فى تلك الليلة وهطول الجليد :

---

(٣) رسالة دوستويفسكى الى شقيقه ميخائيل فى ٢٢ فبراير ١٨٥٤ • (رسائل دوستويفسكى ترجمها الى الانجليزية E. C. Mayne لندن ١٩١٤) •

(*) الأديب الانجليزى Laurence Sterne (١٧١٣ ـ ١٧٦٨) • والكتاب المقصود هو Sentimental Journey (١٧٦١) •

« فان الرجـــل المبارح شعر بالدفء ، بل وبالحرارة في معطفه المصنوع من الفراء ، وجلس على ظهر الزلاجة وتمدد ، وانطلقت الخيول الشعثاء من شارع مظلم الى آخر عبر بيوت لم يرها • وتصـــور أولينين أن المغادرين هم وحدهم الذين مروا بهـــذه الطرقات • فقـــد كان محاطا بالظلمة والكآبة من كل جانب ، ولا صوت مسموع وامتلأت روحه بمشاعر الندم وبالذكريات وبدموع البهجة التى كادت تخنقه وتكتم أنفاسه » •

ولكن سرعان ما ألفى نفسه خارج المدينة يحدق فى الجليد الذى يكسو الحقول مما أشعره بالارتياح ، وتضـــاءلت قيمة جميع الدنيويات التى أتلفت عقله ، ولم تعد تزيد عن تفاهات • « وكلمـــا ازداد أولينين ابتعادا عن قلب روسيا ازداد شعوره بابتعاد ذكرياته عن خاطـــره ، وعندما اقترب من القوقاز ، خفق قلبه وشعر بالسعادة » • وأخيرا وصل الى التلال بكونتوراتها الرقيقة ، وقممها المحددة تحديدا دقيقا ، وبدت له فى أوج روعتها عندما رآها محاطة عن بعد بخلفية السماء البعيدة ، وبدأت حياته الجديدة •

وفى « الحرب والسلام » حدث رحيل بيير قبل الأوان ، مثلما جرى عندما تخلى عن الحياة الزائفة لأغنياء الشباب الأرستقراط ، ولجأ الى عالم زائف آخر هو عالم الماسونية ، وبدأت رحلته للمطهر بداية حقيقية عندما سيق خارج أطلال موسكو المتفحمة برفقة سجناء آخرين ، وبدأت مسيرته القاسية عبر السهول المتجمدة ، وتماثل بيير هو ودوستويفسكى• فقد استطاع أن يستمر فى الحياة بعد أن تلقى صدمة الاقتراب من تنفيذ حكم الاعدام ، وأرجىء تنفيذه • بيد أن البواعث المحركة لحياته التوت ، كما تحطم ايمانه بعدالة تنظيم الكون وايمانه بالانسانية وبروحه وبالله » • ومع هذا فما أن مرت لحظات على هذا الحال حتى التقى ببلاتون كاراتيف « الانسان الذى يحيا وفقا لنواميس الطبيعة » ، وقدم له كاراتيف ثمرة من البطاطس المطهوة ، وهى ايماءة بسيطة القصد تافهة ، ولكنها كانت ايماءة أو اشارة بدء الحجة المقدسة لبيير وما سيعانيه من ألم فى سبيل النعمة المقدسة ، وكمـــا أكـــد تولستوى فان قوة كاراتيف وقدرته على الاذعان لمطالب الحيـــاة حتى عندما تبدو شديدة الاهلاك مستمدة من حقيقة أنه بعد أن أطلق لحيته (وهى اشـــارة رمزية مشحونة بالقدســـيات المتداعية) ، « بدا وكأنه تخلى عن كل ما فرض عليه ، أى كل شىء ينتمى الى الروح القتالية ولا يتناغم معه ، وعاد الى عاداته القروية السابقة • وهـــكذا أصبح بيير يراه « كتشخيص أبدى لروح البســـاطة والحق » وكفرجيل جديد يقوده الى خارج جحيم المدينة المحترقة » •

ويعتقد تولستوى أن حريق موسكو الكبير قد حطم الحواجز بين موسكو وبراح الريف ، ورأى بيير « الصقيع على العشب المترب وتلال العصافير والشواطىء المكسوة بالغابات فى أعلى النهر المتعرج وهى تختفى فى اللون الأرجوانى البعيد » وسمع أصوات الغربان ، وشعر بفرحة جديدة وبشعور قوى بالحياة على نحو لم يعرفه من قبل • وبالاضافة الى ذلك ، فلقد ازداد هذا الشعور شدة بازدياد شعوره بالجهد الفزيائى • وكما لاحظت ناتاشا فيما بعد فانه بعد أن أعتق من الأسر كأنه اغتسل وتطهر من جميع أوصاب سلوكه » ، وتخلص من شروره السابقة ، واكتشف المبدأ الذى آمن به تولستوى « حيثما توجد الحياة ، توجد السعادة » •

وتؤكد الحاشية الأولى لكتاب الحرب والسلام هذه المعادلة التى تحمل فى أحد جديها الحياة فى الريف ، وتحمل فى الحد الآخر الحياة الكريمة ، ومن اللمسات الساخرة الدالة على خلو البال أننا ، فى احدى لمحاتنا الأخيرة فى الجبل الأصلع ، نستطيع أن نرى أبناء الكونتيسة مارى وهم يدعون أنهم ذاهبون الى موسكو فى عربة مصنوعة من الكراسى •

وفى رواية « آنا كارينينا » يلاحظ جليا التباين بين المدينة والريف ، اذ يمثل هذا التباين المحور الذى يدور حوله البناء الأخلاقى والتقنى ، فقد تمثلت بشائره من خلال ليفن بعد وصوله الى الريف بعد أن فشلت محاولة خطبته لكيتى :

« ولكنه عندما غادر المحطة ، ورأى سائق عربته الأعور اجنات وياقة سترته مقلوبة على ظهرها ، وقد رأى فى النور الخافت المنعكس من نيران المحطة ، زلاجته وخيوله وذيولها مربوطة فى حلقات وشرابات ، وعندما أبلغه الحوذى اجنات أثناء تستيفه لأمتعته أنباء القرية ، وبوصول المقاول وبأن البقرة بافا قامت بالسلامة بعد ولادتها لعجل ، شعر بالاضطراب الذى أخذ يتلاشى شيئا فشيئا ، ويحل محله شعور بالخزى وعدم الرضا » •

ففى الريف نرى حتى العلاقة بين آنا وفرونسكى ، والتى كانت بالفعل مصابة بالانحلال تتخذ مظهرا شاعريا مقدسا ، فلا وجود لأية رواية (باستثناء رواية معروفة للورنس) (*) قد استطاعت تقريب اللغة من الحقائق الحسية للحياة فى الريف وللرائحة الذكية المنبعثة من حظائر

(*) White Peacock.

البقر في الليالي شديدة الزمهرير أو من حفيف الثعلب من خلال عشب الأعالي •

وعندما شرع تولستوى فى تأليف رواية البعث ، أسياء المدرس والنبى الكامنان في أعماقه الى تولستوى الفنان • فلقد تمت التضحية بالاحساس بالتوازن فى المخطط من أجل المطالب الملحة لعنصر البـلاغة الكامن فى داخله • ففى هذه الرواية عرض تولستوى جنبا الى جنب أسلوبين فى الحياة وفكرة الحجيج من الزيف الى الخلاص ، وكأنه يبين آثار أقدام كل منهما ، ومع هذا فان رواية البعث تمثل الحد الأقصى لتجسيد الموتيفات (المعانى) التى جاهر بها تولستوى فى قصصه الأولى ذاتها • فشخصية نخليودوف ما هى الا شخصية الأمير نخليودوف فى القصة التى لم تكتمل والمسماة صباح أحد الأعيان • وتفصل بين العملين ثلاثون سنة من الفكر والابداع الخلاق ، وان كانت شذرة القصة التى لم تكتمل قد احتوت بالفعل فى خلاصـة يمكن التعرف منهـا على الكثير من جـوانب الرواية الأخيرة • ونخليودوف هو أيضا بطل قصة قصيرة أخرى غريبة اسمها « لوسرن » كتبها تولستوى ١٨٥٧ ، والحق أن هذه الشخصية تبـدو وكأنها قد اتخذها الكاتب الروائى كصورة صور بها ذاته وحور ملامحها تبعا لما اكتسبته تجربته من عمق •

وفضلا عن ذلك ، فلقد عرضت فى « البعث » بطريقة جميلة العودة الى الريف على أنهـا « المتلازم » المادى لاعادة مولد الروح • فقبل اتباعه ماسلوفا الى سيبريا قرر نيخليودوف زيارة ضيعته وبيعها للقرويين ، وانتعشت أحاسيسه المجهدة بالحياة ورأى نفسه مرة أخرى مثلما كان قبل « سقطته » • فالشمس تومض بنـورها على النهـر ، والمهر يتمرغ • ويرغم المشـهد الباستورالى نيخيلونوف على ادراك ارتكان الحيـاة فى المدينة على الظلم والاجحاف • فتبعا للجدل (الديالكتيك) التولستوى ، فان الحياة فى الريف تبرىء روح الانسان ليس من خلال جمالها وسكينتها وحسب ، ولكنها أيضا تنبهه الى ما فى المجتمع الطبقى من مظاهر الطيش والاستغلال • ويبزغ هذا المعنى واضحا من مسودات رواية البعث •

ففى المـدينة نحن لا نستطيع أن نفهم تمـاما لمـاذا يعمل الترزى أو الحوذى أو الخباز من أجلنا • أما فى الريف فاننا نرى بوضوح لماذا يشترك الحاصدون فى بيوتهم الخضراء ومروجهم ، ولماذا يحضرون القمح ويدرسونه ويسلمون المالك نصف نتاج جهدهم وعرقهم » •

فالأرض هى التى أيقظت فكرة البطل عند تولستوى ، وهى أيضـا جزاؤه •

ولقد تحدثت عن هذه الناحية بشيء من الافاضة ، ولكن ربما كان من الصعب المغالاة في تقدير أهميتها لفهم تولستوى وغايتنا من البحث • اذ يتخلل التباين بين حياة المدينة وحياة الريف مخططاته الروائية وطريقة تجميعه لمادته والمصادر الخاصة لأسلوبه • وبالاضافة الى ذلك ، فانها الركيزة التي تربط في وحدة أساسية الجوانب الأدبية والأخلاقية والدينية في عبقرية تولستوى • اذ كان أول المأزق التي أقلقت نخليودوف ١٨٥٢ هو عينه المأزق الذي أقلق الأمير أندرو وبيير وليفن اليتش والزاوى في رواية صوناته كرويتزر ، وكان السؤال الذي استند اليه تولستوى كعنوان لأحد مباحثه هو دائما نفس العنوان ! « ما الذي يتعين أن نفعله ؟ » • وبمقدورنا القول أنه في نهاية المطاف تغلبت الصورة على الصنو ، واستولت على روحه فلقد تخلى نخليودوف عن ممتلكاته الدنيوية ، وأبحر في رحلة حجيج نهائية متخفيا تحت اسم تولستوى •

ويمثل استقطاب المدينة والريف أحد الجوانب الرئيسية لأية مقارنة تعقد بين تولستوى ودوستويفسكى • ولقد كان موتيف التحرك نحو الخلاص مشتركا في حياتيهما ومخيلتهما على السواء ، وتعد رواية البعث لتولستوى من جملة نواح تذييلا لرواية الجريمة والعقاب لدوستويفسكى • غير أننا عند دوستويفسكى لا نرى بالفعل أرض الميعاد (باستثناء لمحة عابرة ظليلة مبهمة عن سيبريا) فالجحيم عند دوستويفسكى هو المدينة الحديثة الكبرى (*) • وبالتحديد انها « الليالى البيضاء — اسم احدى رواياته التي تدور أحداثها في بطرسبورج • وهناك رحلات تطهيرية ، ولكن عمليات التوفيق والمصالحة مع المشيئة الالهية التي يهتدى اليها أبطال تولستوى في أرض الريف لا يهتدى اليها «كبار الخطائين» عند دوستويفسكى الا في مملكة الله • وهذه المملكة في نظر دوستويفسكى — وعلى نقيض تام لتولستوى — ليسنت ، ولا يمكن أن تكون في هذا العالم • وفي هذا المقام لابد أن نراعى الملحوظة التي كثيرا ما تتبادر للأذهان عن تفوق دوستويفسكى في وصف حياة المدينة ، الا أنه يكاد لا يحاول البته وصف مشهد من مشاهد الريف أو المشاهد التي تجرى في الهواء الطلق •

وأخيرا ، فان التجربة ذات المستويين في الرواية عند تولستوى من بين السمات التي تيسر المقارنة بين هوميروس وتولستوى ، وتساعد على الاستنارة ، اذ يبزغ منظور الالياذة والأوديسا (ومن المناسب الآن الاشارة اليه) من الربط بين النقوش البارزة (**) والمنظور العميق •

(*) المتروبوليس •

(**) Bas-relief.

وكما لاحظ اريش أورباخ عند كلامه عن ميمسيس ، فان مقاصد الأحداث فى السياق الهوميرى تعطى الانطباع باتصافها « بالتسطيح » • ولكن وراء هذا المظهر نستطيع أن نلمح من خلاله ومضات تمثل الفستا الكبيرة لعالم البحر وعالم الريف • واعتمادا على هذه الخلفية ، اكتسبت القصائد الهوميرية قدرتها على الايحاء بالعمق والشجى ، وفى اعتقادى أن هذا التفسير وحده هو الذى يساعد على فهم لماذا تشابهت ـ بلا توهج ـ بعض مشاهد عند هوميروس وتولستوى فى ناحيتى طريقة الانشاء والتأثير ، ويعتقد توماس مان أن الفصول التى تتحدث عن جهامة ليفن فى تعامله مع مزارعيه هى النموذج الذى اقتدت به فلسفة تولستوى وتقنيته ، وانها لكذلك • فهناك العديد من الخيوط المتضافرة مثل العودة الظافرة لليفن لنوع الحياة التى اعتادها وتوافقه الذى يصعب التعبير عنه مع الأرض ومن يحرثونها ، واختبار قوته الجسدية ضد فلاحيه ، والانهاك الفزيائى الذى أعاد حيوية العقل ، والذى نظم التجارب الماضية فى التجربة بعد تطهيرها اعتمادا على التسامح • كل هذه الملامح تحمل طابع تولستوى (*) • غير أننا نهتدى الى مثل قريب مواز فى الكتاب الثامن عشر من الأوديسا عندما نشاهد أوديسوس فى هلاهيل المتسولين جالسا دون أن يعرف أحد ، أمام النار التى أشعلها للتدفئة ، ونرى بنولوبى تخدم النساء ، ويسخر منها أوريماخوس (فى ترجمة لورنس) :

« آه يا أوريماخوس ، لو أنه جرت بيننا مباراة فى العمل خلال دورة الربيع الأخيرة عندما كان النهار طويلا فى مزارع أكوام التبن والقش • ولعلنا اذا تناولت أنا منجلا أحسن تقويسه ، وتناولت أنت منجلا مماثلا له ، واستمرت المباراة بيننا طوال اليوم دون تناول أى طعام ، واستمر النزال بيننا حتى الغسق ، مع الحرص على استبقاء بعض الأعشاب ، أو قمنا بجر بعض أفضل الثيران أى البهائم التى تتحرق شوقا الى الغذاء ، وبلغت أنسب سن تيسر لها القدرة على الجر ، وأيضا ••

آنئذ سترى كم طول الأخدود الذى سيكون بمقدورى اجتيازه • »

ولقد ضدزت هذه الكلمات فى مقام من الأسى وأحداث النهب الخسيسة تذاكر فيها أوديسوس العهد الذى سبق رحيله الى طروادة قبل ذلك بعشرين سنة • غير أن تأثيرها قد جاء من ادراكنا أن الملتمسين لن يعودا ثانية الى جهامة الغسق •

(*) على حد قول الاديب الالمانى توماس مان : echt tolostoisch

فاذا وضعنا الفقرتين جنبا الى جنب وقارنا بين نغمتيهما ، وصورة العالم التى نقلتاها ، فاننا لن نعثر على فقرة ثالثة تبزهما ، واستملت من مثل هذه المقارنة نواة الفكرة القائلة بامكان تأهيل رواية الحرب والسلام ورواية آنا كارينينا فى بعض نواح حاسمة للوصف بأنها هوميريات ٠

وهناك اغراء بالتأمل فى هل يعد موتيف الرحلة نحو البعث المادى أو الروحى والاحساس بوجود عالمين ، والذى يمكن ملاحظتـه بقوة عند تولستوى ، هل يعد من الملامح المميزة للشعر الملحمى بمعناه الصحيح ؟ ويثير هذا التساؤل مشكلات صعبة ورائعة ٠ فهناك رحلات فى الانيادة والكوميديا الالهية ، وفى الكثير من الملاحم الكبرى ، ويلاحظ ذلك بوجه خاص فى آيتى جون ميلتون : الفردوس المفقود والفردوس المستعاد ، ففيهما نعثر على فكرة « مملكة البركات » والرؤية الباستورالية أو آتلانتا الذهبية ٠ وفى خضم هذه الأمثلة المتنوعة ، من الصعب التعميم ، غير ان جانبا من هذه الفكرة عن الرحلة والعالم المقسم يكمن وراء احتمال أن تكون دون كيخوته ورحلة الحاج لجون بنيان وموبى ديك هى التى تخطر بالبال على الفور عندما نتصور فكرة « الرواية الملحمية » ٠

٦

تثير الرواية عند تولستوى مشكلة قديمة فى نظرية الشكل الأدبى ، انها مشكلة تعدد الأحبوكة أو المحور المقسم (*) ٠ هنا أيضا نلاحظ احدى التقنيات التى تلفت انتباهنا الى ناحية ميتافزيقية أو على أقل تقدير الى بعض معان فلسفية ضمنية ، فعلى الرغم من تصـور العديد من نقـاد تولستوى والقراء الساخطين ، فان الأحبوكة المزدوجة أو المثلثة فى الرواية عنـد تولستوى تعد من المقومات الأساسية لفنه ، انهـا ليست أعراضا لاضطراب فى الأسلوب أو اطلاق العنان للأهواء ٠ فلقد كتب ستراخوف الى أحد الروائيين ١٨٧٧ يعلن ازدراءه « لناقد يدهش لماذا ركز تولستوى على المدعو ليفن ، بينما كان من واجبه أن يتناول آنا كارينينا وحدها » ٠ ولعل الناقد قد غلبت عليه السذاجة عند قراءته للرواية ، ولكن الأسباب الكامنة وراء منهج تولستوى لم تكن واضحة كما افترض ستراخوف ٠

فمن البداية قصد تولستوى تقسيم ثقل المضمون بين أحبوكتين رئيسيتين ٠ وهناك ازدواجية بدت فى بحثه عن عنوان للرواية ، اذ يعكس العنوان الأول : « زيجتـان » والعنوان الثانى (**) ، واللذان اختـارهما

(*) Divided Centre.

(**) Two Couples والعنوانان مترادفان فى اللغة العربية ٠

تولستوى على التعاقب للكتاب ، عند تخطيط المسودة التى وضعها فى باكورة انشغاله بتأليفها • وفيها تحصل آنا على الطلاق وتتزوج فرونسكى ، وتتضمن المسودة أيضا بحثا أساسيا فى طبيعة الزواج من منظورين متباينين • وفى البداية لم يعرف على وجه الدقة كيفية اشراك الأحبوكة الثانية فى نسيج قصة آنا ، وتصور تولستوى مبدئيا ليفن (الذى سماه على التعاقب باوردبنستوت ولفين) كصديق لفرونسكى ، ولم يتحقق الا تدريجيا واعتمادا على استكشافات المادة التى يستطاع الأخذ بها فى الدقائق الأخاذة فى المسودة نجاح تولستوى فى الاهتداء الى المواقف وخطوط الأحبوكة التى نعجب بها الآن ونصفها بأنها لاعضوية وكان من المحتوم الأخذ بهـا • وعلاوة على ذلك ، فان تولستوى أثنـاء تأليفه لآنا كارينينا انتقل الى الكلام عن مشكلة التعليم الشعبى ، وشعر بشىء من الملل فى بعض الأحيان أثناء العمل فى الرواية •

وكما أشار امبسون وغيره من النقاد فان الأحبوكة المزدوجة تعد وسيلة مركبة بمقدورها اثبات فاعليتها على أنحاء شتى ، فبالاستطاعة استعمالها لتعميم فكرة جزئية ، واعتمادا على الاحساس بالقابلية للتكرار أو التعميم الكلى ، لفرض أى استبصار يحتمل أن يستبعده المشاهد أو القارىء اعتقادا منه بأنه لايناسب أكثر من حالة استثنائية واحدة لاغير، وهذا ما يحدث فى حالة مسرحية الملك لير لشكسبير ، اذ تنقل الأحبوكة المزدوجة معنى شيوع الهلع والفسق والخيانة ، وتحول دون اعتراض العقل على الظن بتفرد مصير لير • وهناك شواهد فى المسرحية تدل على عدم رضاء شكسبير عن البناء المزدوج ، ولكنه شعر بوجود بعض الارغام الداخلى على تكرار التعبير عن رؤياه الفظيعة ، وبذلك يعزز المعنى الذى يعبر عنه ويشد من أزره •

والأحبوكة المزدوجة وسيلة تقليدية للسخرية ، وتصور مسرحية هنرى الرابع لشكسبير الاستعمالين كليهما • فهى تعمم المادة بحيث تتخذ شكل الموزاييك وصـورة كاملة للأمة وللعصر برمته ، تطرح فيهـا الأحبوكتان الرئيسيتان جنبا الى جنب من قبيل السـخرية • وتنعكس صورة الشخوص والفضائل بين مرآتين موضوعتين فى زاويتين مختلفتين ، يعنى تقع البطولة فى موقف وسط بين اثنين من شخوص المسرحية (*) •

وأخيرا فان الأحبوكة المزدوجة أو المتعددة قادرة على تكييف مظهر جو الأحداث ، وقادرة أيضا على نقل التعقيدات المتشابكة للواقع • ولدينا مثل بعيد عن البساطة لذلك فى « أوليس » لجيمس جويس ، حيث يساعد تقسيم بؤرة القصة والوعى على التعريف بجوانب التزاحم والتعددية فى أحداث يوم من أيام احدى المدن الكبيرة •

(*) Shrewsbury و Gadshill

وحققت الأحبوكة المزدوجة فى آنا كارينا هدفها فى كلا الاتجاهين • فالرواية تمثل الزواج من منظور فسيولوجى (**) ، وتتميز بتفوقها من حيث الدقة على رواية بلزاك • وترجع رحابة تناول تولستوى للفكرة الى أنه صور ثلاث زيجات منفصلة •

ولو أن تولستوى اكتفى ـ مثلما فعل فلوبير ـ بحـالة واحدة ، لتأثرت خصوبة حججه ونضجها ، وبدت لنا فى صورة أقل وضوحا • وتوضـح آنا كارينـا بعضـا من نظريات تولستوى فى التربية ، وأكد ستراخوف بأن أفضل علماء التربية أنفسهم وأكثرهم استنارة قد اهتدوا فى الفصول التى تتحدث عن ابن آنا الى تلميحات مهمة عن نظرية التربية ، ويسرت الأحبوكة المتعددة الجوانب للرواية أن تحمل عبء المجادلات والتجريدات ، وثمة بعض روايات (ذات برنامج ـ وهو مصطلح منقول عن الموسيقى ذات البرنامج التى تصور قصة أو مشهدا طبيعيا •• الخ) لديكنز تدفعنا الى التأثر بها رغم جنوحهـا الى التسطيح والأسـاليب البلاغية ، لأن دور الرواية فيها محدود للغاية مما يصعب استيعابه لنقاش المشكلات الاجتماعية وتقديمها فى صورة درامية •

وكانت المواجهة بين زوج من الشخوص (آنا ـ فرونسـكى) و (كيتى ـ ليفن) هى الوسيلة الرئيسية التى استعان بها تولستوى للتعبير عما يقصده ، وساعد الاحسـاس بالتباين ، وطرح القضيتين متجاورتين على تركيز العبرة من الحكاية • وهنا شىء ما يذكرنا بالمصور الانجليزى فى القرن الثـامن عشر (هوجارث) الذى كان يرسـم حالتين احداهما تمثل الزيجة الفاضلة ، والأخـرى تمثل الزيجة المبتذلة ، غير أن نسبة توزيع النور والظلال قد تحددت على نحو أدق عند تولستوى • فجانب النبل عند آنا لايتجزأ • ويقدم تولستوى فى ختام الرواية ليفن فى بداية طريق شديد الوعورة ، ولعل هذا المثل يبين على وجه الدقة الاختلاف بين التعبير الساخر عن المفارقات وبين الهجـاء • فتولستوى لم يكن من الهجائين • أما فلوبير ـ كما بين بوفار وبيكوشيه (*) فانه كان قريبا من هذا الوصف •

غير أن ثالث مهام الأحبوكة الثنائية أو الثلاثية الأبعـاد ـ يعنى قدرتها على الايحاء بالحقيقة بالاعتماد على زيادة دسـامة مخطط العمـل ووخزه وتركيبه ، هى التى حققت التأثير الأكبـر فى الرواية عنـد تولستوى ، وكثيرا ما قيل ان تولستوى يتفوق فى روحه الكلاسيكية على ديكنز وبلزاك أو دوستويفسكى ، لأنه أقل منهم اعتمادا على آليـات الأحبوكة أو أحداث المصادفات أو الحيل الشائعة كالعثور على احـدى

(**) Physiologie du marriage.

(*) Bouvard et Pécuchet.

الرسائل المفقودة أو العواصف المفاجئة ، ففى الحكاية التولستوية ، تقع الأحداث بطريقة طبيعية وبغير عون من المصادفات التى اعتمد عليها ــ باخلاص ــ أدباء القرن التاسع عشر ، وهذا الكلام صحيح فى جانب واحد لا غير · اذ كان تولستوى أقل تأثرا بكثير من أعلام مثل دوستويفسكى وديكنز بتقنيات الميلودراما المعاصرة ، وبالمقارنة بجيمس أو بلزاك فانه لم ينسب ماهو أكثر من الأهمية الواهنة لتعقيدات الحكاية ، ولكن فى الواقع لقد تشابه تولستوى هو والآخرون فى تضمن رواياته الكثير من الأحداث المستبعدة الحدوث ، وكثيرا ما احتال على أكبر مشاهده وطعمها ببعض الحيوية ، كما كان يفعل ألكسندر دوماس وأوجين سو (مؤلف اليهودى التائه) ممن اشتهروا بهذه الحيل ، ففى كل من « الحرب والسلام » وآنا كارينينا لعبت دورا مهما لقاءات الصدفة وانسحاب الأبطال فى الوقت المناسب ، وسلسلة طويلة من المصادفات · فمثلا اعتمدت رواية البعث من أولها لآخرها على « خبطة » من الصدف الخالصـــة (كتعرف نخليودوف على ماسلوفا ، وتعيينه عضوا فى المحلفين الذين نظروا فى قضيتها) · أما القول بعدم استبعاد حدوث ذلك فى الحياة الواقعية فلا ينفى نعتهــا بالنزعة الميلودرامية ، وبأنها غير محتملة الحدوث ، ويقال ان تولستوى قد تعرف على هــذه الحادثة من كوفى ــ وهو من الموظفين الرسميين فى سان بطرسبورج فى خريف ١٨٧٧ · ولا يغير من طابعها غير المحتمل ومن ميلودراميتها اختيار اسم روزالى أونى للبطلة التعسة ·

وينطبق اســـتعمال تولستوى لما سماه جيمس بالحيـــل المتقنة الصنع (*) على كل موقف من المواقف الكبرى فى أحبوكة رواياته ، ومن أمثلة ذلك عودة ظهور الأمير أندرو المباغتة الى « بالدهيلز » فى مشــهد عاصف على الطريقة الفيكتورية ، بل وعلى وجه الدقة عندما كانت زوجته على وشك الوضع ، وانضمام ناتاشا اليه أثناء اخلاء موسكو ، وركـــة روستوف على غير موعد الى بوجو شاروفو ،وما ترتب على ذلك من التقائه بالأميرة مارى ، وسقطة فرونسكى فى حضرة آنا وزوجها ·· فكل هذه الأحداث والمواقف لاتقل فى اصطناعها عن الأبواب المسحورة والأحاديث المختلسة عن طريق التصنت التى يبنى عليها الروائيون الأقل وزنا أعمالهم· اذن أين يقع الاختلاف ؟ · وما الذى يخلق الطابع الطبيعى والتماســك العضــوى فى القص عند تولســتوى ؟ وتقع الاجابة عن ذلك فى تأثير الأحبوكة متعددة الأطراف وتجنب تولستوى المتعمد للأناقة الشكلية ·

فخيوط السرد فى الحرب والسلام وفى آنا كارينينا متعددة للغاية ومنسوجة دوما بحبكة بارعة ، بحيث تؤلف شــبكة متينــة تستوعب جميع المصادفات والحيل المصطنعة الضرورية لانشاء الرواية ، وتزيل

(*) Ficelles.

غرابتها ، وتتحول الى أحداث محتملة الوقوع • فثمة نظريات بعينها عن أصل النظام الشمسى استعان بهـا تولستوى كمسلمات له « كالكثافة الضرورية » للمادة فى الفضاء التى تيسر حدوث تصادم بين الخلائق ، وساعدت الأحبوكات المقسمة على احداث مثل هذا التكثف واستعان بها تولستوى لنقل الايهام الرائع بالحيـــاة والواقع فى جميـع احتكاكاته الصاخبة ، اذ تجرى أحداث كثيرة للغاية عند تولستوى ويشترك شخوص عديدون فى مثل هذه المواقف المتنوعة ، وعلى امتداد فترات زمنية طويلة للغاية ، بحيث يتحتم حدوث التقاء بينهم يتفاعل فيه كل منهم مع الآخر ، فتقع مثل هذه الاحتكاكات المحتملة التى قد تسبب لنـــــا بعض الضيق لو كانت الرواية أصغر حجما • .

واحتوت رواية الحرب والسلام على العديد من المواجهات المعتمدة على المصادفة ، وتمثل جانبا من آليات الأحبوكة ، ولكننا نتقبلها ولا نرى فيها أى تكلف ، لأن الفضـــاء عند تولستوى مشبع بقدر كثيف للغاية من الحيـــاة • فمثلا عنـدما يصـل بيير الى المعبر عبر كولوشا وسط مخارج بوابات التفتيش وانذارات الخطر أثناء معركة بوروديبو يأمره الجنود الغاضبون بالابتعاد عن خطوط نيرانهم » : وانتقل بيير الى اليمين ، وبدون سابق انذار قابل أحد معاونى رافيسكى وكان يعـرفه » • ونحن نقبل هذا الزعم ، لأن بيير كان معنا لفترة طويلة وفى العديد من السياقات بحيث ـ أصبحنا نشعر كأننا نحن الآخرين قد قابلنا المساعد فى أحد الفصول السابقة • وبعد ذلك بلحظات قليلة ، يجرح الأمير أندرو ، ويحمل الى أقرب خيمة وتقطع رجـل أحـد الرجال القريبين منه • انه أناطول كوراجين • ويحدث ذلك بالرغم من الاعتراض الملحوظ بازدحام معسكر العمليات الجراحية بعشرات الآلاف من الجرحى فى هذه اللحظة بالذات فى الخطوط الخلفية ! • لقـــد نجح تولستوى فى تحويل عدم الاحتمال المؤقت الى شىء ما يجمع بين ضرورته للحكاية وبين الاتصـاف بالاقنـاع فى ذاته :

« نعم انه هو نعم ! أن هذا الرجل قريب منى على نحو ما ، ويرتبط بى ارتباطا مؤلما •• هكذا فكر الأمير أندرو دون أن يدرك بوضوح ما الذى رآه أمامه وتساءل : عن علاقة هذا الرجل بطفولتى وحياتى ؟ • دون أن يعثر على اجابة ، وبغتة خطر له خاطر جـديد غير متوقع من هـذا العالم الطفولى بنقائه وما يسوده من محبة ، فتذكر ناتاشا مثلما رآها لأول مرة فى المرقص ١٨١٠ ••• وتذكر الآن الصلة التى كانت قائمة بينه وبين هذا الرجل الذى كان ينظـر اليه نظرة غامضة من خـلال الدموع التى اغرورقت بها عيناه وتذكر كل شىء ، وفاض قلبه السعيد بالحنان والانتشاء ومحبة هذا الرجل » •

وتثير عملية التذكر التدريجي التي خطرت للأمير عمليـــة تذكر مماثلة تخطر للقارىء ، اذ يتحول التلميح لناتاشا في أول حفل راقص تحضره الى نسيج تمتد أحداثه وتتسلسل في الرواية ، وتتجمع وقائعها المتنوعة في ذكرى متماسكة ، وكان أول ما تداعى لوعي الأمير أندرو ليس ما ألحقه به كوراجين من شر ، ولكنه جمـــال ناتاشا ، ومن خلال تذكره لهذا الحادث ، يتأثر الأمير أندرو بدوره ، ويتجه الى حب كوراجين ، والى الاعتراف بالمشيئة الالهية ، ويشعر بالسلام مع نفسه .

وجاء التناول السيكولوجي مقنعـــا للغـــاية ، وله أهمية ملحوظة مما ينسينا الطابع الميلودرامي وغير المحتمل للظروف الفعلية .

وتتطلب شبكة الأحبوكات المتوازية والمتضافرة في نسيج الرواية عند تولستوى فريقا هائـلا من الشخصيات لابد أن يقتصر دور الكثير منها على الأدوار الصغيرة العارضة ، التي لا تزيد عن دور السناد ، ومع هذا فمن الصعب نسيان أية شخصية من الشخوص الذين ازدحمت بهم الحرب والسلام . وينطبق هذا الرأى حتى على دور الخادم الوضيع . فمن يستطيع أن ينسى « جابريل » وصيف ماريا ديمتريفنا الأشبه بالمارد في هيئته ، أو ينسى الرجل الطيب ميخائيل أوبروكوفي ، الذى تميز بقوة هائلة ساعدته على رفع ظهر العربة من الخلف ، والذى كان يجلس في القاعة يرقع الشباشب عندما عاد نيقولاس روستوف من الحرب ؟ وليس من عادة تولستوى تقديم أى شخص آدمي دون ذكر اسمه أو دون ربط بينه وبين أحداث الرواية . فوراء كل شخصية عنده مهما تضاءل دورها ماض كريم . وعنـدما كان الكونت اليا روستوف يعـد العشاء لباجراشن قال : « اذهب الى روز جيلياى ـ الذى يعرفه الحوذى اباتكا وابحث عن الغجرى اليوشكا الذى رقص في بيت الكونت زورلوف ، ولعلك تذكـر ذلك (بأمارة) السترة القوزاقية البيضاء التي كان يرتديها » . واذا توقفت عن نطقك الجملة بعد اسم اليوشكا ، ستكون قد فقدت لمسة من لمسات تولستوى العميقة . ولم يظهر الغجرى في الرواية الا عرضا وعلى نحو غير مباشر . ولكن تولستوى لم ينس تقديمه كشخصية متكاملة ، وسنراه في حفلات أخرى وهو يرقص مرتديا سترته القوزاقية البيضاء .

وتتميز تقنية تسمية الشخصيات ذات الأدوار الصغيرة بأســماء مناسبة ، وذكر شيء ما عن حياتها ، بعيـدا عن ظهـــورها المقتضب في الرواية ، تتميز بفرط بساطتها ، وان كانت تترك أثرا شـديد الوقع ، ففن تولستوى انساني المنزع ، ويعترف بآدمية الشخصيات وعدم انتمائها لعالم الحيوانات أو الجمادات ، التي تتخذ كوســيلة لحكاية الحكايات والسخريات والكوميــديات ، والتي تستعين بها الروايات الطبيعانية

لتحقق أهدافها • اذ كان تولستوى يحترم اكتمال الشخصية الانسانية ، ولايمكن أن يستهين بها وينظر اليها كمجرد وسيلة حتى فى عالم الرواية• ويعرض منهج مارسيل بروست مثلا مباينا يساعد على الاستنارة • ففى عالم بروست غالبا ما تترك الشخصيات الثانوية بلا أسماء ، ويقصد بذلك أحيانا الانتقاص من هذه الشخصيات ، ففى احدى رواياته (*) ، يستدعى الراوى غسالتين الى احدى الماخورات (**) ، ويطلب منهما الاشتراك فى اجراء العملية الجنسية ، ويدقق فى كل رد فعل يحدث لهما حتى يستطيع بمخيلته استحضار صورة بطلته ألبرتين وعشقها لامرأة أخرى (***) • ولست أعرف أكثر من أمثلة أدبية قليلة فى الأدب الحديث تضاهى مثل هذه الحالة فى بشاعتها ، غير أن الجانب المريع لاينصب كثيرا على ما فعلته المرأتان أو على حالة الهوس بالتفرج على الأعضاء التناسلية (****) عند الراوى ، بقدر ارتكازه على تجريد المرأتين من أى اسم ، وتحويلهما الى مجرد شيئين ! انتزعت منهما حياتهما الخصوصية وقيمتهما وحرماتهما ، واتصف الراوى بسلبيته الكاملة ، كما يبين من ملاحظته « عجز المخلوقتين عن تقديم أية معلومات لى ، أتعرف منها على ما يجرى لألبرتين » • وما كان بالاستطاعة اقدام تولستوى على كتابة مثل هذه الكلمات • ويرجع قدر كبير من عظمته الى مثل هذا الاحجام •

وفى آخر الأمر ، تعد طريقة تولستوى هى الأكثر اقناعا • فنحن نثق ونشعر بالاغتباط من واقعية الكونت اليا روستوف وحوذيه والكونت أورلوف واليوشكا الراقص الغجرى • أما الافتقار الى الكنه والجوهر والحط من مكانة الغسالتين فقد أفسد المشهد بأسره وأصابه بالحطة عندما صور المرأتين كآلتين انتزعت منهما الحياة • ونحن ننساق فى مثل هذه الحالات الى الاقتراب على نحو خطير من حالتين : اما الضحك أو عدم التصديق • فلقد سمى تولستوى ـ مثلما فعل قبله سيدنا آدم ـ الأشياء التى مرت أمامه ومازالت تعيش بيننا بأسمائها ، لأن مخيلته ما كانت تتصورها مجردة من الحياة •

وتتحقق حيوية الرواية عند تولستوى ليس فقط اعتمادا على النسيج المكثف لمختلف الأحبوكات ، وانما أيضا عن طريق عدم الالتفات الى الشكل النهائى الذى تتخذه الرواية ، واتقان الصنعة • اذ لاتتخذ رواياته مظهر الأعمال الفنية المنتهية مثلما حدث عند أعلام الرواية

(*) Albertine Disparue.

(**) Maison de passe.

(***) Lesbian.

(****) Voyeurisme.

الأوربيين (*) • انها لا تقارن بخيوط متفرقة ، يستطاع تجميعها فى شكل سجادة أو قطعة من القماش ، ولكنها تصلح للمقارنة بنهر يتحرك بلا توقف وينساب أمـام أعيننا • وما أشبه تولسـتوى بين الروائيين بهيرقليطس ونظريته التى تشبه الأشياء فى تغيرها « بجريان النهر الذى لا ينزل المرء فى أى موضع فيه مرتين لأن مياهه تتجدد بلا انقطاع » •

وقد خدعت مشكلة كيفية انهاء آنا كارينينا معاصريه ، ويبين من الخلاصات والمسودات الباكرة أن انتحار آن كان سيحدث فى صورة أشبه بالحاشية • بيـد أن اندلاع الحرب الروسية التركية فى أبريل ١٨٧٧ هو وحده الذى ألهمه ــ بعد أن كان قد انتهى بالفعل من تبييض الكتاب السابع ــ بطريقة كتابة القسم الأخير من الرواية ، كما هى بين أيدينا ، ففى التخطيط الأول ، كان الكتاب السابع يحمل رفضـا باتا لتورط روسيا فى الحرب ، ويتضمن شجبا للمشاعر الزائفة التى أغدق بها على الصرب وأهل الجبل الأسود ، ورفضا للأكاذيب التى روجهـا النظـام الأوتوقراطى لاثارة الحماسة للحرب ولمسيحية الأغنيـاء الزائفة الذين جمعوا الأموال لشراء طلقات الرصاص ، أو لحشد الأبرياء لذبح الآخرين فى سبيل قضية ملفقة ، وفى هذا المبحث (والذى انتحى فيه دوستويفسكى بدور استثنائى مرير) نسج تولستوى جدائل روايته •

ونتقابل مرة أخرى مع فرونسكى على رصيف القطـار ، وان كان هـذه المرة فى طريقه للاشـتراك فى الحرب ، ويشعر ليفن فى ضيعته « بوكر فسكواى » بعذاب انتهاجه سبيلا جديدا لفهم الحياة • ويعرض الصدام الذى نشب بين الجدل الذى دار داخـل عقله وبين البواعث السيكولوجية ، فنرى ليفن وكوزنتيشيف يتجادلان هما وكاتافاسوف فى قضايا اليوم ، ويوضح ليفن نظرية تولستوى التى تؤمن بزيف الحرب التى تفرضها زمرة من المستبدين على الجماهير الجاهلة • ويتفوق عليه أخوه بفضل مهارته الكلامية • وغاية ما يؤدى اليه ذلك هو اقناعه بوجوب الاهتـداء الى قانونه الأخلاقى ، وبمتابعة حججه دون نظـر الى ما سيلقاه من سخرية على يد المثقفين والمجتمع الراقى • ويهرع ليفن وضيوفه نحو البيت وسط السحب والعواصف ، وعندما تهب العاصفة وتشتد يكتشف ليفن أن كيتى وابنه فى الخارج فى الضيعة (ولعلنا نذكر ما قاله بلزاك عن المصادفة وكيف تعتبر أعظم روائى فى العالم) ويندفع الى الأمام ، ويعثـر عليهما دون أن يلحقهما أى أذى فى سقيفة ظليلة تحت شـجر

(*) كما حدث فى Pride and Prejudice لجان اوستن او Bleak House لديكنز أو مدام بوفارى •

الليمون · وينتزعه الهلع والشعور بالأمان من عالم الحجج السفسطائية ويعيده الى عالم الطبيعة والحب الأسرى ، وتنتهى الرواية بروح باستورالية وببزوغ فجر الوحى ، غير أن هذه الحال لم تزد عن كونها اشراقة فجر ، لأن الأسئلة التى سألها ليفن لنفسه عندما كان يحدق فى أعماق الليل هى هى نفس الأسئلة التى لم يعثر لا هو ولا تولستوى ــ آنئذ ــ على اجابة كافية عليها · فهنا مثلما رأينا فى نهاية فاوست لجوته ، الخلاص لا يتحقق كله الا فى السعى ·

ولقد انبهر المعاصرون انبهارا قويا بالكتاب الثامن من آنا كارينينا بفضل دفوعه ضد الحرب · وعلى الرغم من أن تولستوى قد رقق من لهجته فى الطبعتين المتتابعتين ، الا أن كاتكوف رفض نشر ذلك والمجلة التى نشرت مسلسلة باقى الرواية · وعوضا عن ذلك ، فانه طبع ملحقا مقتضبا اضافيا يلخص فيه القصة ·

واكتسب الفصل الذى كتبه تحت عنوان « الى وجهاء المتطوعين » ومجادلات بوكرد سكوى اهتماما ملحوظا باعتبارهما عبرا عن نزعة تولستوى المسالمة ، وبوصفهما تضمنا نقدا باكرا للنظام القيصرى · ومع هذا فان الأكثر ابهارا هو النور الذى ألقته هذه الفصول الأخيرة على بناء الرواية فى جملتها · اذ لم يكن حقن احدى الأفكار السياسية الضخمة فى شبكة الأحداث التى تدور حول الحياة الخاصة لبعض الأشخاص ــ أى ما سماه استندال « بطلقة الرصاص التى تطلق أثناء الكونسير » ــ وقفا على رواية آنا كارينينا ، فيكفى أن نذكر فى هذا المقام نهاية رواية نانا لاميل زولا أو حاشية الجبل السحرى لتوماس مان ، التى نرى فيها هانس كاستروب فى الجبهة الغربية · أما ما يثير الاعجاب فهو عثور تولستوى على أحداث الجزء الختامى لرواية حدثت بعد أن كان قد انتهى من تاليف سبعة أثمان العمل الأدبى ونشره · ووصم بعض النقاد هذا الاجزاء بالنقص ، واعتقدوا أن الكتاب الأخير من آنا كارينينا يدل على انتصار تولستوى المصلح والداعية على ثولستوى الفنان ·

ولا أعتقد ذلك ، لأن المحك المقنع لاثبات مدى حيوية أية شخصية متخيلة ــ أى لاكتسابه الخفى لحياة خاصة به خارج الكتاب أو المسرحية التى خلق ضمنها ، والتى تستمر باقية فى ذاكرتنا أكثر من مبتدعها ــ هو مدى امكانات نموها بمرور الزمن واحتفاظها بفرديتها متماسكة حتى بعد تغيير سياقها ، فانت اذا نقلت أوديسوس الى جحيم دانتى أو الى دبلن

لجويس فانه سيظل أوديسوس حتى بعد برنقلته (*) من رحلته الطويلة من خلال تلك التخيلات والتذكرات الخاصة بالحضـــارة التى ندعوها بالأساطير • أما كيف يتسنى للكاتب تطعيم شخوصه الفنية وهذه الجرثومة من جراثيم الحياة فمازال سرا دفينا • ولكن لا يخفى أن فرونسكى وليفن قد استحوذا على هذا السر • فهما يعيشان فى كل عصر ، ويتجاوزان كل عصر •

وتدل مبارحة فرونسكى على جانب من البطولة وانكار الذات ، وان كانت نظرة تولستوى الى الحرب الروسية التركية قد اتسمت بطابع جعل تصرف فرونسكى يبهرنا كدليل على أنه استسلام آخر لنوازع طائشة فى صميمها أكدت المأساة الأساسية فى الرواية • فلقد بدت الحرب لليفن كأحد المثيرات التى أقلقت عقله وساقته الى البحث والتدقيق ، وأرغمته على المجاهرة برفضه للقيم الأخلاقية السائدة ، وأعدته لوضع نظرية فى المســيحية •

وهـكذا فلا يعـد الكتاب الثـامن من آنا كارينينا ، وما فيه من جدل قيل على بساط التأمل والمقصـد الدعائى مجـرد زائدة أضيفت بطريقة غشيمة وغير مقنعة الى بناء الرواية • اذ ساعدت على توسيع البناء وتوضيح معالمه • واستجابت الشخوص للجو الجديد مثلما كان يحدث فى حالة حدوث تغير فى ظروف الحياة الحقة • وتحتوى صروح تولستوى على عدة أجنحة نلتقى فيها بكل من الروائى والواعظ على السواء • ولا تفسير لذلك سوى قدرة تولستوى على البناء بغير وصاية من أحد ، وبغير مبالاة بالقواعد الشكلية للمخطط • فهو لم يهدف الى نوع ما من السيمترية الهندسية المشعة التى نهتدى اليها على نحو رائع عند جيمس فى رواية « السفراء » ، أو فى الشكل المحصور المكتفى بذاته فى مدام بوفارى ، وفيها تؤدى أية اضافة أو حذف الى اخـــلال وتشويه للعمل الفنى • وكان بالاسـتطاعة اضافة كتاب تاسع الى آنا كارينينا تروى محـاولة فرونسكى التكفير عن خطيئته أو بدايات حياة ليفن الجديدة • والواقع أن كتاب « الاعترافات » الذى بدأه تولستوى فى خريف ١٨٧٨ ينقلنا الى حيث انتهت آنا كارينينا ، واذا توخينا مزيدا من الدقة قلنا الى حيث توقفت ؟

وتثبت الفقرة النهائية من كتاب البعث ربما فى صورة أوضح غياب الستار الأخير للرواية عند تولستوى • ويترك مثل هذا الاجراء الشعور باستمرارية الحياة ، والتى لا يمثل فيها السرد الفردى أكثر من شذرة مقتضبة مصطنعة :

(*) barnacled.

« كانت تلك الليلة بداية وجـود جديد لنخليودوف • ولا يعنى ذلك أنه بدأ يتبع نهجا مختلفا للحياة • وانما الأصح هو أن كل شىء حدث له ابتداء من ذلك اليوم قد ظهر له فى ضوء مختلف تماما ، وسيبين المستقبل كيف ستكون نهاية هذا العهد الجديد من حياته » •

كتب تولستوى هذه السطور فى ١٦ ديسمبر ١٨٩٩ ، وبعد ذلك بفتـرة وجيزة عندما شرع فى كتـابة مقـاله « عبودية عصرنا » كانت صاجا (*) نخليودوف ، فهى حقا صاجا - تواصل سيرها •

وتاريخ تأليف رواية الحرب والسلام وما تعرضت له من تغيير فى المخطط والنقاط التى شدد عليها ومقصـودها الشعرى معروفة جيدا ، ويقول العالم الفرنسى بيير باسكال عن هذا العمل :

« انها أولا رواية وطنية تمثل الاطار الذى دارت الحرب من خلاله • وثانيا هى رواية تاريخية • وأخيرا هى قصيدة شعرية ذات ميول فلسفية • اذ صورت هذه الرواية الحرب بين الارستقراطية فى ملحمة قومية نشرت مسلسلة فى فترة تقدر بأربع سنوات أو خمس ثم روجعت أثناء تدوينها على الورق وأثناء طباعتها ، وعدلها مؤلفها دون أن يقنعنا بضرورة هذا التعديل • وبعد أن أعيدت الرواية الى حالتها الأصلية ، ودون المشاركة المباشرة للروائى ، فانها بدت فى الواقع غير مكتملة » (٤) •

وعندما نصفها بالعمل المكتمل ، فان هـذا لا يعنى كونهـا رواية محدودة ، أو أنها استنفدت امكانات كل أفكارها • وقد يترك التذييلان الكبيران للرواية والملحق المرفق بها الانطباع بأن تولستوى قد نهض بمهمة خلاقة بالغة الضخامة بحيث يتعذر حصرها فى نطاق الأبعاد الكبيرة لدرجة عجيبة فى كتاب الحرب والسـلام ، فلقد ذكر فى الملحق : « انهـا ليست بالرواية أو حتى أقل من ذلك ، أى قصـيدة ، أو سرد تاريخى لتعاقب الأحـداث • فالحرب والسلام هى ما أراد مؤلفها أن يعبر عنه - وتوافرت له القدرة على ذلك ، فى الشكل الذى تم فيه التعبير • وربما بدا مثل هذا التصريح الذى يحمل فى ثناياه غض النظر عن الشكل التقليدى فى الابداع الفنى دالا على البجاحة لولا أنه كان خاضعا لقصد مسبق ، ولولا أن له سوابق » ، وبينما حدد تولستوى أسماء روايات مثل « الأرواح

(*) Saga.

(٤) تمهيد لكتاب La Guerre et la Paix : Pierre Pascal ترجمها الى الانجليزية H. Mongault ضمن Bibliothèque de la Pléade (باريس ١٩٤٤) •

الميتة » و « بيت الموتى » لدوستويفسكى كأمثلة للرواية التى ليس بالمقدور تصـــنيفها فى عالم الرواية ، بالرغم من أن دفاعه يدل على الدهاء ، فان عمل جوجول قد استمر يتمتع بالخلود باعتباره شذرة غير مكتملة ـ كما لا يخفى أن « بيت الموتى » عبارة عن سيرة ذاتية ـ فان قول تولستوى كان له ما يبرره ٠ اذ يرجع الى ضخامة الكتاب ، وعدم مبالاته بالشكل التقليدى الكثير من سحره وابهاره الدائم ، فهو يحتوى على مجموعة كاملة من الروايات وعمل تاريخى وفلســـفة دوجماطيقية ومبحث عن طبيعة الحرب ٠ وفى النهاية فاضت الضغوط المنطلقة للحياة المتخيلة وازدادت قوة ديناميات المادة الفنية مما حولها الى تذييل أول يمثل رواية جديدة وتذييل ثان يسعى لمذهبة فلسفة تولستوى للتاريخ ٠ أما الملحق فالظاهر أنه تمهيد لسيرة ذاتية ٠

ولم يلتفت بالقدر الكافى الى دور هذين التذييلين وصلتهما بممارسة تولستوى كروائى ٠ وبين ايزيا برلين بألمعية أصل وأهمية الخواطر التى تتركز على جانب الضرورة التاريخية فى التذييل الثانى وما قاله « برلين » عن التعارض المضمر بين رؤى تولستوى الشاعرية وبرنامجه الفلسفى يلقى ضوءا على الكتاب فى جملته ٠ وبمقدورنا أن نرى الآن بوضوح كيف توافقت تقنيته الفسيفسائية فى مشاهد المعركة عند تولستوى ـ يعنى تقديم الصورة الكلية فى شكل دقائق وشذرات متناثرة ـ هى والاعتقاد بأن ما يجرى فى المعارك الحربية لا يمكن اخضاعه لنظرة شاملة واحدة ، لكونه شرذمة من اللمحات المتفرقة التى يصعب الاحاطة بها اعتمادا على الايماءات الفردية ٠ وبوسعنا أن ندرك أيضا كيف تصورت الرواية بطريقة مباشرة كدحض للطريقة التقليدية فى الكتابة التاريخية الرسمية ٠

بيــد أن ما يعنينى عنـــاية مباشرة جد مختلف ، اذ يساعد ما يبدو لاشكلا فى الحرب والسلام ـ أو بمعنى أصح الافتقار الى خاتمة مطلقة ـ مساعدة قوية على اشعارنا بوجود مقطوعة بالرغم من مظهرهـــا كرواية الا أنها تجسم الحياة فى ثرائها وزخامها ، وتتملك ذاكرتنا على نحو مماثل لأشد تجاربنا الشخصية تكثفا ٠ واذا نظر اليها من هذا المنظور سيبدو للتذييل الأول الأرجحية من حيث القيمة والوزن ٠

واعتقــد قراء كثيرون أن هــذا التذييل مرتبك ومنفـر ٠ اذ تمثـل الفصـــول الأربعـة الأولى مبحثا مقتضبا عن طبيعة التاريخ فى الحقبة النابليونية ٠ ولعل الجملة الاستهلالية الفعلية : « لقد مرت سبع سنوات » اضافة متأخرة قصد بها الربط بين التحليل التاريخى وأحداث الرواية ٠ ولقد استمر تولستوى طويلا ينوى انهاء « الحرب والسلام » بتعبير قاطع

عن نظرته الى « حركة كتل الشعوب الأوربية من الغرب الى الشرق ثم بعد ذلك من الشرق الى الغرب » وتصوره لأهمية دور المصادفة والعبقرية فى فلسفة التاريخ • ولكنه بعد أربعة فصول توقف لاستئناف السرد الروائى ، وذكر حججه الخاصة بالكتابة التاريخية فى التذييل الثانى • فلماذا ؟ هل يرجع ذلك الى أنه كان مرغما ـ بنظرته ـ على تقديم شىء محتمل التصديق ، أم أن ذلك يرجع الى الرغبة فى القيام بدور الزمان فى حياة شخوص الرواية ؟ • وهل شعر تولستوى بنفور من الابتعاد عن ابداعه وعن جمهرة شخوصه الذى استولى بقبضة حديدية على وجدانه ؟ • ليس أمامنا غير التخمين • ففى مايو ١٨٦٩ ، كتب الى الشاعر « فت » ان تذييل الحرب والسلام لم « يخترع » ، ولكنه انتزع من أحشائه » • وبالامكان البرهنة على أنه استنزف فى كتابته طاقات هائلة من الفكر ، ولعل جميع هذه النهايات الجزئية تذكرنا بالكودات (التذييلات) الطويلة التى وضعها بيتهوفن لبعض سمفونياته • انها بمثابة تمرد على الصمت •

وينتهى الكيان الرئيسى للرواية بترديد نغمة البعث • فلقد رأينا حتى أطلال موسكو المتفحمة تستثير بيير بجمالها • فجميع المشاهد مثل مشهد الحوذية والنجارين ، وهم يقطعون الأخشاب لبناء بيوت جديدة ، والباعة المتجولين : الجميع ينظرون اليه بابتهاج وبأعين تشع بالفرحة ، وفى المحاورة الختامية الرائعة بين ناتاشا والأميرة مارى نشعر بوضوح ما تنبىء به أحبوكة الرواية من انتهائها بعقد زيجتين • فسمعنا ناتاشا تتساءل فى لحظة ابتهاج : « تخيل مدى الهزل الذى يحدث عندما ينتهى الأمر بأن أصبح زوجة (بيير) وتتزوجين أنت بنيقولاس ! » •

ومع هذا ففى التذييل الأول نشعر بجو وضاء من البهجة ثم ينطفى الاحساس بالفرحة عندما يحل فجر ذلك اليوم من ١٨١٣ • وتعبر الجملة الاستهلالية من الفصل الخامس عن هذه الحالة : « كان زواج ناتاشا بزيخوف الذى وقع ١٨١٣ هو آخر حادث بهيج فى حياة أسرة آل روستوف » فلقد مات طيب الذكر الكونت المسن وترك ديونا تقدر بضعف ثمن تركته • وتعهد نيقولاس من باب الشفقة والاحساس بالوفاء أن يحمل عن الأسرة هذا العبء الثقيل • فهو لم يعد يرغب شيئا أو يأمل فى أى شىء • وكان يشعر فى قرارة نفسه برضاء كئيب وعابس بالقناعة بتحمل أوصاب وضعه دون أن ينبس ببنت شفه » • وسيظل طابع نيقولاس محتفظا بهذه الاستقامة وبهذه الكآبة ، وبما يحيط بها من مظاهر فرط الحساسية والجلال حتى بعد زواجه من الأميرة مارى ، وبعد أن تثمر جهوده لاسترداد ثروته •

وفى ١٨٢٠ ، التقى آل روستوف وآل بزوخوف فى البالد هيلز ،

وازدادت ناتاشا قوة وامتلاء « ونادرا ما كان البريق القديم يشرق على وجهها . وعلاوة على ذلك ، فانها أضـــافت الشح الى نقائصها الأخرى فأصبحت تهمل نفسها وتنسى العناية بهندامها » وازدادت حدة غيرتها الى درجة فظيعة . وعندما سألت بيير عن رحلته الى سان بطرسبورج ، تذكرت المشاجرات التى شوهت شهر عسلها ، وكتب تولستوى : « كانت عيناها تلمعان بفتور وحقد » . وفى آخر مرة رأينا ناتاشا « كان بريق عينيها يثير التساؤل ، ويرتسم على محياها تعبير ودود خبيث فى غرابته » . وتميز أسلوب تولستوى فى تحطيم الأوثان بصرامته وقسوته ، فكان يدفع كل شخصية من شخوص روايته بالتعاقب الى ادراك مواضع صدئه وتآكله ، « فرأينا الكونتيسة تصاب بالخرف وينكمش وجهها وترتخى شفتها العليا وتعتم عيناها » . وتتحول الى امرأة بائسة « تبكى كالأطفال لامتلاء أنفها بالمخاط » وتجلس صوفيا « منهكة ، وان كانت عزيمتها لم تصاب بأى وهن أمام السماور » وأصبحت تشغل وقتها بالتفاهات التى تناسب وجودها العقيم ، وتحرص على اشعال نار الغيرة فى قلب الأميرة مارى وتذكر نيقولاس ببراءته وشجاعته فى هذا الزمان الغابر .

وكان أكثر التحولات اثارة للأسى هو ما جرى لبيير . فبعد أن تزوج من ناتاشـــا عانى من تحـول جسـيم ، أى الى شىء لا يوصف بالغنى ولا بالغرابة .

« ويرجـع تخاذل بيير الى أنه لم يعد يجرؤ على مغازلة أية امرأة أخرى ، بل ولا حتى التحدث معها أو الابتسام لها . ولم يعد يجرؤ على تناول العشاء فى النادى من قبيل الترفيه ، ولم يعد قادرا على صرف نقوده على أية هواية ، أو على التغيب لفترة من الزمان اللهم الا لقضاء أحد الأعمال . واعتبرت زوجته المشاغل الثقافية ضمن عمله ، لأنها كانت لا تفهم منها حتى القليل ، وان كانت قد نسبت لها أهمية كبرى » .

هذه الصورة لا يستبعد أن تكون متأثرة بأحد بحوث بلزاك الأشد سوداوية وتشاؤما فى فسيولوجية الزواج . وكان ســوء فهم ناتاشا واضطراب حماستها وشبابها الدائم مأسويا . وعوقبت على ذلك بتفاهة صلتهما وباتصاف حياتهما الزوجية بالاستبداد . واستسلم بيير لمطلبها « بأن تخصص كل لحظة فى حياته لها وللعائلة » . وكما عرفنا تولستوى بطريقة نفاذة كيف ساعد استبدادها على اشباع غروره . وكان هذا هو بيير الذى هداه افلاطون كاراتيف الى طريقة النجاة من جحيم ١٨١٢ .

وأضفى تولستوى مظهرا قاتما لتصوره لشخوصه نتيجة لاسرافه فى الأمانة ، ويكاد هذا الأثر يشبه رقصات الموت « المكابر » على غرار ما نراه

فى رفوف مذابح الكنائس الأسبانية من صور تعرض نفس الشخصيات وتصورها وهى تنتقل من العز والأبهة الى أن توارى التراب ، مارة بجميع أطوار التحلل . وتراجعت مخيلة الروائى خلال هذه الفصول الأحد عشر أمام ذكريات تولستوى الانسان ومعتقدات المصلح . وتبدو فقرات كثيرة من الفقرات السردية فى الحرب والسلام أشبه بطبعة أبكر من الذكريات التى سطرها تولستوى بين ١٩٠٢ و ١٩٠٨ . اذ يعد قبول نيقولاس روستوف لديون الكونت اليا كأنه صورة موازية لسيرة والد تولستوى ، الذى أمضى هو الآخر سنوات عصيبة برفقة « أم عجوز اعتادت على الترف، وأيضا برفقة شقيقة وقريبة أخرى » ، ففى ذكرياته حدثنا تولستوى عن جدته التى اعتادت الجلوس على الديفان وترص أوراق الكوتشينة أمامها ، وتتناول من حين لآخر قبضة من النشوق من علبتها الذهبية » وتعود لنا الكوتشينة والعلبة بعينها « وفيها صورة الكونت على الغطاء » فى الفصل الثالث عشر من التذييل . وتعد لعبة الأطفال فى بالدهيل تذكرة مباشرة بلعبة « المسافرين » التى كانت تجرى فى ياسنايا بوليانا (مقر ضيعة تولستوى) . وفى التذييل الأول كان تولستوى يؤدى التحية لتاريخ الأسرة بعد أن نهل منه ببراعة وابتكار من خـــلال السـياق الرئيسى للرواية .

وكما هو الحال فى كل عالم الرواية عند تولستوى اشترك عنصر التعاليم بدور مهم . ففى بيانه عن ادارة نيقولاس لبالدهيلز ويوميـات الأميرة مارى والصــورة الشخصية لبيير وزواج مارى ، صـبغ تولستوى بالصبغة الدرامية نظرياته فى الهندســـة الزراعيــة والتربية والعلاقة الصحيحة بين الرجل وزوجته ، ومن هنا جاء المظهر المثير للحيرة الذى اتخذته ناتاشا الجديدة . فقد لاحظ شحوبها (وبهدلتها) وغيرتها واثارتها للنكد ، بسخرية الشاعر وحدته ، ولكنه قدم من خلالها بعض المعتقدات التولستوية الأساسية ، ودفعنا الى اقرار عدم مبالاتها المطلقة بالأناقة والملاطفة التى تحرص نساء المجتمع الراقى ــ تقليديا ــ على الحفاظ عليها بعد زواجهن . ودفعنا أيضا الى أن نقر مسلكها نحو المعايير المتشددة للوفاء فى الزواج ، وأن نعجب باستغراقها المطلق فى دقائق تنشئة الأطفال والحياة الأسرية . ويقول تولستوى : « ان الغاية من الزواج هى تكوين الأسرة ، لأن من يرغب الحصول على عدة زوجات ومن ترغب الحصول على عدة أزواج ربما حصلوا أو حصلن على جانب أكبر من المتعة ولكنهم سيحرمون فى هذه الحالة من ميزة العائلة » . وجسمت ناتاشا فى التذييل هذا الاعتقاد ، ويعد التصوير الكامل لبالدهيلز من الدراسات التى تصور الحياة الكريمة التى تحدث عنها تولستوى تفصيلا فى آنا كارينينا وفى الكثير من كتاباته الأخيرة .

غير أن مكونات السيرة الذاتية والأخلاقيات بالرغم من تفسيرها لطابع التذييل الأول ، الا أنها لم تفسر كيف ظهرت ولا أثرها الكامل ، اذ يكمن وراء تأثيرها متابعة السعى المتعمد عن الحقيقة على حساب الشكل الفنى • ويعبر تذييلا « الحرب والسلام » والملحق عن اعتقاد تولستوى باستمرار الحياة ، وبأنها جزء من كل ، وفى حالة تجدد مستمر •• ويعد تقليد ارخاء ستار « الختام » ، أو اعلان انتهاء الأحداث وتضافر جميع خيوط الرواية فى نسيج واحد اساءة للواقع ، اذ يحاكى التذييل الأول ما يستلبه الزمان • ولعل الحكايات الخرافية وحدها هى التى تنتهى فى الصورة المصطنعة للشباب الأبدى والمشاعر الأبدية • وعندما عمد تولستوى الى تعتيم ذكرياتنا النيرة عن بيير وناتاشا وقربنا من روائح الروتين النفاذة ورتابته فى بالدهيلز ، فانه قدم مثالا لواقعيته الرائدة • فهناك أنماط من الرواية تخضع بالضرورة لقواعد السميترية والأبعاد المسيطرة ، وينتهى فيها مجرى الأحداث فى جلجلة التناسق ، ويتجسم هذا التصور فى احدى روائع ثاكرى (*) عندما يعيد المؤلف شخوص دماه الى صندوقها • وبحكم الضرورة لابد أن يلجأ الكاتب الدرامى الى تقديم نهاية شكلية والى التأكيد « بانتهاء حكايتنا الآن » ، ولكن الأمر مختلف عند تولستوى • فشخوصه تشيخ وتصاب بالوحشة والغم ، ولا تتحقق لها السعادة حتى فيما بعد • وغير خاف أنه كان على علم بضرورة وجود فصل أخير حتى فى أطول الروايات ولكنه رأى فى هذه « اللابدية » تشويها وسعى لتمويهها بأن جعل نهاياته تبدو وكأنها مقدمات • ففى اطار كل صورة ، وفى سكون كل تمثال وفى الغلاف الخارجى لكل كتاب هناك قدر من الهزيمة والاعتراف بأن محاكاة الطبيعة يعنى بترها ، ولكننا لا نشعر بهذه الحقيقة عند تولستوى أكثر من أى روائى آخر فى أغلب الظن •

وفى مقدورنا اكتشاف بدايات آنا كارينينا فى الأجزاء الختامية من « الحرب والسلام » • اذ تعد حياة نيقولاس فى بالدهيلز ، وعلاقته بالأميرة مارى تخطيطا تمهيديا لصورتى ليفن وكيتى • وهناك بالفعل تلميحات تقريبية للموتيفات التى ستجىء فيما بعد • فلقد شعرت الأميرة مارى بالحيرة ، لأن نيقولاس بالذات كان من الواجب أن يشعر بحيويته وسعادته عندما استيقظ فى الصباح عند الفجر وأمضى الليل بطوله فى الحقول أو أرض الدريس ، ثم عاد بعد بذر البذور أو جمع الحصاد لتناول الشاى • وفضلا عن ذلك ، فان الأطفال الذين التقينا بهم فى « التذييل الأول » قد أعادوا الينا بعضا من الاحساس بالنضارة التى قضى عليها تولستوى

(*) Vanity Fair.

تبعا لخطوات محسوبة عند من يكبرونهم سنا · فابنة نيقولاس ذات السنوات الثلاث ناتاشا تكاد تبدو صورة مطابقة من عمتها ، كما عرفناها فيما سبق ، فهي سوداء العينين ووقحة وسريعة الحركة وتتمتع بصحة جيدة · وكأن ما حدث كان تناسخا في الأرواح · فبعد عشر سنوات من الآن سنرى ناتاشا الثانية تقتحم حياة الرجال بجرأة متوقدة تميزت بها بطلة رواية الحرب والسلام · وبولكونسكي أيضا شخصية تتهيأ للنهوض بدور البطولة في رواية جديدة ، فنحن نرى صـلته الصعبة بنيقولاس روستوف وحبه لبيير · ويعاود الأمير أندرو الظهور في دور نيقولاس الشاب الذي سيصل بالرواية الى نهايتها ·

وسبق أن تشاجر في الحرب والسلام كل من روستوف وبيير ودنيسوف حول السياسة في مشهد شبيه بمشهد المطارحات اللاذعة في القسم الختامي من آنا كارينينا · ولكن من ناحية النسيج الروائي ، بدت الواقعة أشبه بقنطرة تمتد عبر فترة زمنية طويلة في عمل تولستوي ، ولقد تضمنت تلميحا لمؤامرة ديسمبر ، وكان تولستوي ينوي تأليف رواية تدور حولها قبل أن يقدم على تأليف رواية الحرب والسلام · غير أنني أستطيع أن أخمن أيضا تضمن هذا الفصل النوازع الأولى للاتجاه نحو تأليف الرواية التاريخية والسياسية عن عهد بطرس الأكبر ، والتي شغلت عقل تولستوي بين نهاية رواية الحرب والسلام ١٨٦٩ وبداية آنا كارينينا ١٨٧٣ ·

فبالمقدور اذن النظر الى هذا التذييل من ناحيتين · ففي عرضه الآكال لزيجتي روستوف وبزوكوف ، تم التعبير عما يقترب من الواقعية الباثولوجية (المرضية) وانشغاله بعملية الزمان وبغضه لالتزام الكياسة الأسلوبية وتجنب المسائل الحساسة (*) غير أن التذييل الأول يتضمن أيضا اعتقاد تولستوي بوجوب اتجاه الشكل السردي لمحاكاة اللامتناهي – يعني ما لا يكتمل – في التجربة الفعلية ، كما يبين من تركه الجملة الأخيرة في الجزء الروائي من الحرب والسلام بلا اكتمال · وعندما يتذكر نيقولاس بولكونسكي أباه الميت فانه يقول لنفسه : « بلى انني سأفعل شيئا ما سيرضى عنه حتى هو ··· » · والنقاط الثلاث قد أصابت الهدف المنشود · فهذه الرواية التي قلدت انسياب الواقع وتنوعه من غير المقدور أن تنتهي عند تاريخ محدد ·

ولاحظ المؤرخ الأدبي الروسي الأمير ميرسكي (**) أن هذا المثل أيضا يدفعنا الى عقد مقارنة بين الحرب والسلام والالياذة تزيد من

(*) يسمى الفرنسيون هذا الاتجاه De la littérature

(**) Mirsky.

استنارتنا • ففي الرواية ، كما هو الحال في القصيدة الملحمية « لا شيء ينتهي ، ويتدفق تيار الحيـــاة » • وبطبيعة الحال ، من الصـــعوبة بمكان الاعتراف بوجود نهاية في القصائد الهومرية (٥) • ورأى أرستطراخوس أن الأوديسا تختتم بالبيت ٢٩٦ من الكتاب الثـالث والعشرين ، ويتفق عدد كبير من العلماء المحدثين على أن ما تبقى لا يزيد الى حد ما عن كونه مجرد اضافات أو زوائد غير منطقية • وثمة أيضا الكثير من الشك في نهاية الالياذة ، كما هي موجودة معنا الآن • ولست مهيئا للتصدى لمثل هذه المســـائل التقنية الخلافية الكبرى ، ولكن بعض المتضمنات وآثار الأعمال التي تنتهي بتعليق الفعل ، دون وصوله الى نهاية واضحة • وعبر لوكاش عن هذا المعنى بقوله :

« فهناك بدايات تجيء في وسط الملاحم الهومرية ونهايات لا تجيء في الختام ، وترجع بواعث ذلك الى عدم اكتراث المزاج الملحمي الحق بالبناء المعماري الشكلي • اذ لا يؤدى اقحام عناصر غريبة في الملحمة الحقة الى احداث أي خلل في التوازن ، لأن جميع الأشياء في الملحمة تحيا حياتها وتخلق نهايتها المناسبة ، واكتمالها من أهميتها المتكاملة » (٦) •

ويتذبذب عدم الاكتمال في عقولنا ويخلق احساسا بانطلاق بعض الطاقات خارج العمل ، والتأثير موسيقى في روحه ، كما لاحظ فورستر على وجه الدقة في اشارته الى الحرب والسلام : « فيا له من كتاب مهوش ، الا أننا عندما نقرؤه نشعر بتوافقات أو تآلفات كبرى تتردد في آذاننا • وعندمـــا ننتهي من قراءته ، نشـــعر كأن كل جزء منه ـ حتى قائمـــة الاستراتيجيات ـ قد ساقتنا الى وجود أعظم مما كان ميسورا آنئذ » (٧) •

ومن المحتمل أن تكون أكثر الفقرات خفاء في الأوديسا هي الفقرة التي نتعرف منها على الرحلة التي قدر لأوديسوس أن يبحر فيها الى أرض لا يعرف فيها الناس أي شيء عن البحر ، ولم يتذوقوا قط ملوحته • ولقد تنبأ تيرسياس بمصـــير هذه السفينة في معرض حديثه عن الموت وأنبأ بنلوبي بها بعد لحظات من التقائهما ، بل وقبل مضاجعته لها • واعتبر بعضهم هذه النبوءة خروجا عن النص ، ورأى آخرون فيها مثلا جليا للافتقار الى الخيال وللأنانية الباردة التي اتهم بها أوديسوس ، واني أفضل تصـــورها كمثال لطريقة الاعتراف بدور القدر التي تميز بها

---

(٥) أفضل المناقشات الواضحة لهذه المسالة المحيرة وردت في كتاب
The Homeric Odyssey : Denys Page. (اكسفورد ١٩٥٥) •

(٦) جورج لوكاش ـ نفس المرجع •

(٧) Aspects of the Novel — E. M. Forster. نيويورك ١٩٥٠ •

هوميروس ولصدق الرؤية عنده ، والتى هيمنت على القصيدة حتى فى لحظات الشجى الكبرى ، والفكرة ذاتها لها هالة من السحر العتيق ٠ ولقد فشل العلماء حتى الآن فى التعرف على أصلها ومعناها الدقيق ٠ اذ يعتقد جريل جرمان أن الفكرة الهوميرية تمثل ذكريات أسطورية آسيوية عن مملكة محصورة بموانع طبيعية وحافلة بالخوارق ، ولكن أيا كان أصلها أو موضعها الصحيح فى القصيدة فى شمولها ، الا أن تأثير الفقرة لا يمكن الخطأ فى تقديره ٠ فلقد فتحت الباب على مصراعيه للبحار المجهولة وأبواب قصر أوديسوس ، وحولت نهاية القصيدة من حكاية خرافية الى صاجا لم نتعرف منها على أكثر من جزء صـغير ، وفى نهـاية الحركة الثانية من كونشرتو الامبراطور لبيتهوفن نسمع فجأة اللحن الصاعد المنطلق للروندو وكأنه آت من بعيد ٠ وبالمثل فى ختام الأوديسا فاننا نرى صوت المنشد وهو ينتقل الى بداية جديدة ٠ وظلت حكاية الرحلة الأخيرة لأوديسوس للمصالحة سرا مع بوسيدون تتردد عبر القرون من خلال الكتب الأدبية الهوميرية الزائفة وسنيكا الى أن وصلت الى دانتى ٠ ولو صح أن للأوديسا نهاية لكان أفضل ما يعبر عنها هو الرحلة المأسوية صوب عواميد هرقل ، والتى أعيد ترديدها فى الكانتو ٢٦ من جحيم دانتى ٠

وتنتهى كل من الالياذة والأوديسا ــ كما يعرفهما القارىء الواسع الثقافة ــ فجأة وسط تدفق الأحداث ٠ وبعد أن ندب الطرواديون وتفجعوا على عظام هكطور استؤنفت الحرب ٠ وعندما ينتهى الكتاب الرابع والعشرون يرسل الكشافون لمنع حدوث أى هجوم مباغت ٠ وتختتم الأوديسا بنهاية مصـطنعة غير مقنعة وبعقد هدنة بين عشـيرة أوديسوس وأولئك الذين ينتقمون من الشاكين ٠ وربما لا تكون هذه النهايات هى النهايات الصحيحة ، ولكن جميع الأدلة الميسورة توحى بوجوب تصور كل قصيدة ملحمية أو دورة من الأشعار على أنها مجرد عنصر من العناصر التى تتالف منها الصاجا الأكبر ٠ وفى حالة كل من شعراء الملحمة اليونانيين وتولستوى لابد أن يقع المصير الذى يشكل نهايات شخوصهم خارج نطاق معرفة الفنان أو نبوءاته ٠ وهـذه فكرة أسـطورية ، وان كانت أيضـا واقعية الى درجة متسامية ٠ ففى الأشعار الهوميرية وروايات تولستوى على السواء يلاحظ تماثل الحافات النهائية التى رسمت بطريقة تقليدية فى الاقناع ٠

وهكذا نرى جميع مقومات فن تولستوى تتضافر لتخفيف أثر الحاجز الذى لا علاج له بين واقعية عالم اللغة وواقعية عالم الحقيقة ٠ وقد اعتقد كثيرون أن تولستوى نجح نجاحا فاق أى روائى آخر ، وكتب هيو والبول فى مقدمته الشهيرة ، للطبعة التى ظهرت بمناسبة مرور مائة سنة على نشر الحرب والسـلام :

« لقد حملنى بيير والأمير أندرو ونيقولاس وناتاشا بعيدا الى عالمهم الحى ، انه عالم يتفوق فى نصيبه من الحقيقة على العالم المضطرب القلق الذى أعيش فيه بنفسى ·· ان هذا الواقع هو السر النهائى الذى لايمكن تعريفه » ·

ان هذا الواقع أيضا هو الذى أسر لب الشاعر الانجليزى كيتس عندما تخيل نفسه يصيح فى الخنادق برفقة أشيل ·

٧

فى كتابات تولستوى الأخيرة عن الفن ، أى فى مقـالاته العنيدة والمدمرة لذاته (الانتحارية) ـ وان كانت من المقالات المثيرة على نحو غريب ، وصف تولستوى هوميروس بالطلسم أو اللغز · والى النهـاية ، وقفت الأشعار الهوميرية حائلا بينه وبين نفوره الشامل من الأوثان ، فسعى بوجه خاص للتفرقة بين التصوير الزائف للواقع ، والذى ربط بينه وبين شكسبير ، والعرض الصادق الذى ظهر نموذج له فى الالياذة والأوديسا · وحدد اعتمادا على شعور بالثقة والجلال ، تجاوز نية الغطرسة ، موضعه فى تاريخ الرواية ، وقال ان بالامكان مقارنته بشكسبير فى تاريخ الدراما ، وبهوميروس فى تاريخ الملحمة · وحاول اثبات عدم استحقاق شكسبير لهذه المكانة · غـير أن هجـومه كشـف عن حالة المبـارز الذى يبحث عن غريم مساو له ·

وباين تولستوى بين شكسبير وهوميروس فى الموضع الحاسـم من مقاله عن شكسبير والدراما · ويستحق هذا المقال أن يوصف بالمبحث الشهير ، وان كان قد قرئ أكثر مما فهم (٨) ، ومن بين الأبحاث الجادة القليلة لهذا الموضوع محاضرة لويلسون نايت ، وبحث آخر لجورج أورويل بعنوان « لير وتولستوى والأحمق » · ويفتقر البحثان الى الاستيفاء · اذ اعتمد بحث نايت رغم حدة تبصره على تفسيره الشخصى الى حد كبير لما عناه شكسبير والرمزية ، أى لم يعن عناية حقيقية بدوافع تولستوى ولم يشر الى دور الشعر الهوميرى فى حجج تولستوى · أما اورويل فقد غالى فى تبسيط القضية لصالح مجادلاته الاجتماعية ·

---

(٨) مقال George Gibian بعنوان Tolostoi and Shakespeare الناشر Gravenhage ١٩٥٧ ـ وقد وصلنى عندما كان الكتاب تحت الطبع ·

ولب المقال هو قول تولستوى « أنه عندما يقارن شكسبير بهوميروس يبرز على نحو حيوى الفاصل اللامتناهى الذى يفصل الشعر الحق عما هو تقليد له » • وتكمن وراء هذا الحكم تجارب وأهواء تجمعت طيلة حياة تولستوى • ولن يكون بمقدورنا الحكم عليه اذا أخفقنا فى ادراك مدى استناده استنادا مباشرا على تصور تولستوى للمنجزات التى أبدعها • وعلاوة على ذلك ، فقد تركز هذا الحكم على تعبير مفرد ، هو ما يتراءى لى كتعارض كامن بين فن تولستوى وفن دوستويفسكى •

وأول ما يجب أن يفهم هو نظرة تولستوى الى المسرح • فلقد دلت على نزوع الى البيورتانية • اذ رأى فى التصميم المعمارى لدار المسرح رمزا وقحا للعنجهية الاجتماعية والتظاهر بالرقة والأناقة عند أبناء الطبقة الراقية من أهل المدن • أما ما هو أبشع من ذلك فكان اكتشاف تولستوى لفن التصنع والتظاهر الذى يعد العمود الفقارى للتمثيل المسرحى والتشويه المتعمد لقدرة البشر على التفرقة بين الصدق والزيف وبين الوهم والواقع • وفى أحد كتبه ويدعى فارنك ــ حكاية للأطفال ذكر فيها أن هؤلاء الأطفال بحكم طبيعتهم الصادقة وبحكم عدم سبق تعرضهم للافساد من المجتمع يرون المسرح مثيرا للسخرية وغير مستصوب • على أن تولستوى رغم شجبه للمسرح ، فانه انبهر به أيضا ! • ففى عدة رسائل الى زوجته كتب فى شتاء ١٨٦٤ يفشى سر اضطرابه : « لقد ذهبت الى المسرح • ووصلت الى هناك عند نهاية الفصل الثانى • وبحكم انتمائى الى الريف وقلة خبرتى بالمسرح ، فانه بدا لى دائما غريبا ومفتعلا وزائفا • ولكن بعد أن يعتاده المرء ، فانه يشعره بالمتعة » • وفى مناسـبة أخرى ، كتب عن احدى زياراته للأوبرا : « لقد استمتعت فيها الى درجة كبيرة بكل من الموسيقى والفرجة على جمهرة الحاضرين رجالا ونساء • فقد أدهشونى كنماذج مختلفة لعشاق الأوبرا » •

غير أن نظرة تولستوى الى المسرح ظهرت فى صورة أوضح فى رواياته • اذ ارتبط المسرح فيها بحالة ضياع الوعى الأخلاقى • واضطلع المسرح فى روايتى « الحرب والسلام » وآنا كارينينا بدور موقع الأزمات الأخلاقية والسيكولوجية فى حيـاة الأبطـال والبطلات • ففى مقصورات الأوبرا ، تعرفنا على ناتاشا وآنا (كما حدث بالمثل لايما بوفارى) ورأيناهما فى حالة مضجرة ومتناقضة • ويرجع تولستوى خطورة المسرح الى حقيقة تناسى المتفرجين الطبيعة المفتعلة والمصطنعة للعرض الأوبرالى ، وقيـامهم بتقمص المشاعر الخاصة بالمسرح وبهرجته • ولعل ما قصته ناتاشا عن زيارتها للأوبرا فى الكتاب الثامن من الحرب والسلام صيغة مصغرة من النقد الهجائى :

« تتألف أرضية المسرح من ألواح ناعمة الملمس • ووضعت في جوانب المسرح بعض كرتونات ملونة تمثل الأشجار • وبسطت في الخلف قطعة من القماش فوق الألواح • وجلست بعض الفتيات في صرة المسرح يرتدين (بلوزات) حمراء و (جونلات) بيضاء • وجلست فتاة مفرطة في السمنة ترتدى رداء حريريا أبيض وحدها على دكة واطية وضعت خلفها قطعة من الكرتون الأخضر ملتصقة بالدكة (لعلها تمثل الشجر) وغنى الجميع سويا • وبعد أن انتهين من الغناء توجهت ذات الرداء الأبيض صوب الملقن ، كما توجه أيضا رجل يرتدى سروالا محزقا من الحرير ملتصقا برجليه القويتين ، ويمسك ريشة وخنجرا ، وبدأ في الغناء والتلويح بذراعيه » •

والسخرية المقصودة واضحة • فما أشبه ما روته ناتاشا بحالة شخص أحمق يروى موضوع فيلم صامت ! • واتسمت استجابة ناتاشا المبدئية بصحتها : « فلقد أدركت كل ما يراد عرضـــه ، رغم اتســامه بالزيف والتكلف ، والابتعاد عن المألوف مما جعلها تشعر بالخجل نيابة عن الممثلين» • ثم شعرت بعد ذلك « بالاستمتاع بالفرجة على ما يفعلون » • ولكن شيئا فشيئا وقعت في غوايتها للمسرح « وخضوعها لخدعه حتى باتت لا تدرك من هى وأين هى ، أو ما الذى يجرى أمامها » وفى هذه اللحظة ظهر أناطول كوراجين : « وكان سيفه ومهموزه يجلجلان بصوت خافت ، وذقنه الوسيمة المعطرة مرتفعة » ، ورأت الشخوص المثيرة للسخرية على المسرح « وهم يجرون العذراء ذات الرداء الأبيض ، ثم استبدلته برداء أزرق » ، وهكذا قلدت أحداث الأوبرا على نحو مضحك خطة أناطول لخطف ناتاشا • وفيما بعد ظهر في العرض رقص منفرد تولاه رجل « ذو رجلين عاريتين يقفز عاليا ويلوح بقدميه بسرعة » (ان هذا الشخص هو ديبورت الذى يتقاضى ستين ألف روبل سنويا مقابل عروضه المسرحية) • وانزعج تولستوى من فداحة هـذا المبلغ (*) ، وأيضا من ابتعاده عن الواقع ، ولكن ناتاشا لم تعـد تشعر بأية غرابة من هذه الناحيـــة ، ونظـرت بارتياح وابتسمت مبتهجة » • وقرابة نهاية العرض اشتدت عدم قدرتها على التمييز :

« فكل ما يحدث أمامها قد أصبح يبدو في نظرها الآن طبيعيا • ولكن ــ من جهة أخرى ــ لم تعد جميع أفكارها السابقة عن خطيبها أو الأميرة مارى أو الحياة في الريف تعاود الظهور الى خاطرها •• » •

وكلمة « طبيعي » لها معنى حاسم هنا • فلم تعد ناتاشا تميز بين الطبيعة الحقة ــ يعنى الحياة في الريف ــ ، والصحة العقلية التى تترتب

(*) كم انت رجل طيب يا تولستوى • ان بعض الفنانين يتقاضى عن الحفل الواحد الآن ما ينوف عن نصف مليون من الدولارات !

عليها ، وبين الطبيعة الزائفة التى تعرض على المسرح • وتوافق اخفاقها فى تحقيق ذلك هو وبدايات استسلامها لكوراجين •

ويتداعى الفصل الثانى فى هذه المسرحية القريبة من المأساة هو وفن الدراما • فلقد ألح أناطول كوراجين على اعلان خطبته اليها أثناء السهرة فى منزل الأميرة هيلين • ولقد أقيمت هذه السـهرة تكريما للممثلة التراجيدية المرموقة مدموازيل جورج ، التى ألقت بعض أبيات من الشعر الفرنسى يصف حبها الآثم لابنها • وجاءت الاشارة الى فيدرا لراسين بعيدة عن الدقة ، ولكن المقصد واضح • فلقد بدت « فيدرا » لتولستوى « غير طبيعية » لدرجة عميقة ، لما فيها من شكل نمطى ولموضوعها الذى يدور حول سفاح القربى • ولكن بعد ان اندمجت ناتاشا فى العرض أحست بأنه حملها بعيدا الى عالم اللامعقول ، « الذى تتعذر فيه التفرقة بين الخير والشر ••• » « اذ يؤدى الايهام الدرامى الى القضاء على احساسنا بالفروق الأخـلاقية » •

والموقف فى آنا كارينينا مختلف • فعندما توجهت آنا للأوبرا لصالح باقى زمرتها ، فانها كانت تتحدى المجتمع فى أقدس أسسه • ولم يقر فرونسكى مسلكها • ولأول مرة نلاحظ فقدان ولعه بها لنضارتها واحساسه بما يكمن فيها من سر خفى ، والحق لقد كان فرونسكى ينظر اليها من نفس منظار « الموضة » والتقاليد التى كانت تسعى لتحديها • وانتهرت مدام كارتازوفا آنا بقسوة ، وعلى الرغم من انتهاء السهرة بالصلح بين العاشقين ، الا أن المستقبل المأسوى بدت بوادره تلوح فى الأفق • لقد نبع ما فى المشهد من سخرية بالغة من المكان الذى وقع فيه • فلقد أدان المجتمع آنا كارينينا فى نفس الموضع الذى يصل فيه المجتمع الى أوج طيشه واستغراقه فى الوهم •

نعم لقد كان عنصر الايهام فى المسرح هو الذى استحوذ على عقـل تولستوى • ولا يزيد المقال الخاص بشكسبير والدراما عن مقال واحد بين محاولات عديدة للتصدى للمشكلة • وسعى تولستوى لفهم أصل الايهام المسرحى وطبيعته ، والتفرقة بين مختلف مذاهب الايهام • ثانيا ـ لقد رغب التأكد من أن المحاكاة الدرامية ستتركز على تعزيز رؤية للحياة تتسم بالواقعية واحترام القيم الأخلاقية ، وتتجه اتجاها دينيا فى نهاية المطاف ، واتسم الكثير مما كتبه فى هذا الموضوع بجفافه ولذوعته القاسية ، ولكنه يلقى ضوءا على عالم الرواية عند تولستوى ، وعلى المباينة بين الاتجاه الدرامى والاتجاه الملحمى •

وفى الجزء الأول من نقده ، جنح تولستوى الى القول « بأن مسرحيات شكسبير عبارة عن نسيج من السخف اللامعقول ، وأنها تصدم العقل ،

وتبتعد عن الذوق السليم ، ولا تشترك على أى نحو هى والفن أو الشعر » •
ولقد تعلق منطق تولستوى بفكرة ما هو « طبيعى » ، فبدت له أحبوكات شكسبير غير طبيعية ، وشخوصه تتكلم بلغة غير طبيعية • « اذ لا يقتصر الأمر على عدم استطاعة هؤلاء الأبطال التحدث بها ، بل ولا يعقل أن يكون اى أناس حقيقيون قد تحدثوا هـذه اللغـة فى أى مكان » • وتتصف المواقف « التى يوضع فيها شخوص شكسبير بالتعسف وابتعادهم عن الطبيعة بحيث يعجز القارىء أو المتفرج عن التعاطف مع معاناتهم ، أو حتى الشعور بالاهتمام أو الشغف بما يقرأ أو يسمع » • ويتدعم هذا النقد من حقيقة كون شخوص شكسبير « يحيون ويفكرون ويتكلمون ويعملون بطريقة لا تتوافق مع أى زمان أو مكان معروفين لنا » • وعمد تولستوى الى توثيق هذا الزعم فأشار الى عدم وجود بواعث متماسكة فى مسلك اياجو ، وقدم تحليلا شاملا للملك لير •

ولكن ما سر اختيار تولستوى « للملك لير » ؟ ان هذا يرجع — من ناحية — الى أن الأحبوكة الفعلية لمأساة الملك لير من بين أكثر أحبوكات شكسبير اغراقا فى الفانتازيا ، ولأنها احتوت على أحداث أو وقائع — كحادث القفز من جرف دوفر — تشد الانتباه وتحـدث توترا حتى عند القادرين على تعليق رغبتهم فى عدم التصديق • بيد أن هناك أسبابا أخرى تنقلنا قريبا من أكثر مقومات عبقرية تولستوى خصوصية وغموضا • فلقد ركز جان جاك روسو (*) فى أحد كتبه هجماته القاسية على كتاب كاره المجتمع لموليير ، لأنه اكتشف فى شخصية السيست شخصا قريبا بدرجة مقلقة من الصورة التى تخيلها روسو عن نفسه ، وكان يعتز بها • والظاهر أن هناك احساسا بالقرابة كان موجودا بين تولستوى وشخصية الملك لير ، وتأثرت به حتى أبعد ذكرياته • فهناك وصف لاحدى العواصف فى الفصل الثانى من كتاب « الطفولة والصبا والشباب » عندما كانت سخائم نفسه فى أعلى طبقات الغضب :

« وعلى حين غرة ، ظهر مخلوق بشرى يرتدى قميصا مهلهلا قذرا ، وأوداجه منتفخة بلا مبرر ، ورأسه عارية مرتجفة ، يكسوها شعر قصير جدا وله ساقان ملتويتان خاليتان من العضلات ، وله يد معوقة دفعها قدما الى البريشـكا •

وقال : « ياس•ى•يدى ! امنح الكسيح شيئا ما من أجل يسوع » •
وكان صوته ينم عن المعاناة ، وينحنى عند كل مقطع من مقاطع كلماته •
ويكاد يلمس الأرض » •

(*) Lettre sur les spectacles.

ولكن ما كدنا نبدأ حتى أبرقت السماء بوهج يخطف الأبصار ، وامتلأ الأخدود بنور الغضب فتوقف الحصانان ، وعلى الفور أعقب ذلك صوت الرعد مما أشعرنا بأن السماء تكاد تقترب من الاطباق على الأرض » ٠

وبين هذه الواقعة والذكرى ، هناك الفصل الثالث من الملك لير ٠

ان ما زاد الشعور قوة بوجود هوية ـ كما لاحظ جورج أورويل ـ هو الاشارات العديدة للملك لير فى مراسلات تولستوى ٠ وهناك فى التاريخ الفعلى القليل من اللحظات القريبة من عالم الملك لير والتى تفوق فى دراميتها اللحظة التى هجر تولستوى المسن فيها بيته ـ وان كان محاطا بالمهابة والوقار ـ وخرج فى الليل باحثا عن العدالة ، ومن ثم فلست قادرا على استبعاد الانطباع بوجود عنصر غامض من الغضب وراء هجوم تولستوى على « الملك لير » ٠ انه غضبة انسان رأى ظله منعكسا فى عمل من أعمال الفن الأسود ، يحمل نبوءة ونذيرا ٠ وفى لحظات الايماء والتعرف على الذات ،شعر تولستوى ـ وهو سيد من يتخيلون الشخوص الدرامية ـ بانجذاب نحو شخصية لير ، ولابد أن يكون قد أحس بالقلق عندما اكتشف فى مرآته الشخصية التى خلقها عبقرية منافسة ٠ هنا تصادف شيئا أشبه بغضبة امفتريون العتيدة الحائرة عندما اكتشف وجود شىء ما له دور أساسى فى حياته ، يحيا خارج نفسه ـ حتى لو كان هذا الشىء أحـد الآلهة ٠

وأيا كانت دوافعه على وجه الدقة ، فقد كرر تولستوى باصرار النقطة الواضحة الخاصة بوجود أحداث فى الملك لير منافية للعقل ، بل ولا تقبل التفسير ٠ ولو أن ويلسون نايت دقق فى الحجة لما قال ان (تولستوى) « يعانى من التفكير الواضح » ٠ غير أن تولستوى لم يشجب الدراما عند شكسبير لمجرد كونها متكلفة وبعيدة عن الطبيعة ٠ فلقد حالت عظمته الفائقة وبصيرته النفاذة ككاتب دون عدم ادراكه تجاوز رؤى شكسبير معايير واقعية المفهومية الدارجة (الكومن سنس) ، وانصب اتهامه على شكسبير « لكونه عجز عن اشعار القارىء بالايهام الذى يمثل الشرط الأساسى للفن » ٠ وهذا الحكم غامض حتى لو رجع ذلك الى كونه ترك « هذا الايهام » بلا تعريف ٠ ويكمن وراء هذا الغموض فصل بالغ التعقيد فى تاريخ الاستاطيقا ابان القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر ٠ فلقد عانت الأمرين عقليات بصـــيرة ومتنوعة مثل هيوم وشـــيللر وشلنج وكولريدج ودى كوينسى بحثا عن أصل « الايهام » الدرامى وطبيعته ٠ وسعى كثيرون من أعلام الاستاطيقا من أصحاب الأسماء الطنانة ممن فحص تولستوى نظرياتهم فى كتابه ما هو الفن لتحديد « القوانين » التى تحكم تجاوبنا السيكولوجى وما يدور فى المسرح ، ولم يهتدوا الا للقليل مما له قيمة ٠ وعلى الرغم من الغزوات الموفقة التى حققها علم النفس الحديث

لفهم مشكلة « اللعب » والفانتازيا ، الا أننا لم نتقدم قيد أنملة . فما الذى يدفعنا الى الاعتقاد فى حقيقة أية رواية ألفها شكسبير ؟ وما الذى جعل أوديب أو هاملت يبدوان مثيرين لنا بعد مشاهدة عروضهما عشر مرات بنفس مقدار الاثارة الذى شعرنا به فى العرض الأول ؟ . وكيف يمكن أن يتحقق التوتر بلا مفاجآت ؟ لا أحد يعرف ، ولقد فضح تولستوى حججه عندما استعان بفكرة غير محددة عن « الايهام الخفى » .

وأسفر المقال برمته عن شكسبير والدراما عن مفارقة . اذ بدت مسرحيات شكسبير لتولستوى ، بعد الفحص والتمحيص ، عبثا وابتعادا عن الأخلاق ، أما قدرتها على الغواية فمسألة مسلم بها ، وسلم تولستوى بهذا الرأى عندما اعترض عليها اعتراضا حادا . وهكذا اضطر الى التسليم بوجود نمطين مختلفين « للايهام » : أحدهما ايهام زائف مثل الايهام الذى زاد من غموض احساس ناتاشا بالقيم فى الأوبرا ، والايهام الآخر « ايهام حق » والنوع الأخير هو الذى « يمثل الشرط الأساسى للفن » . فكيف تتبسنى لنا التفرقة بينهما ؟ والرد هو الاعتماد على اخلاص الفنان ، ومقدار الايمان الذى يبثه فى الأحداث والأفكار المعروضة فى أعماله . وهكذا اشترك تولستوى بطريقة سافرة مع ما سماه بعض النقاد المحدثين : « بالأغلوطة المقصودة » . فلم يشأ فصل الفنان عن مبدعاته ، وفصل الابداع عن القصد ، ومن ثم شجب تولستوى مسرحيات شكسبير لأنه أدرك وجـــود عبقرية كامنة فيها التزمت جانب الحيـــاد فى أحكامها الأخـــلاقية .

وبذلك لم يختلف تولستوى عن ماتيو أرنولد « فأصر على القول بأن الخاصية المميزة للفن العظيم هى الجدية الفائقة ، وسمو الاتجاه الذى يعكس القيم الأخلاقية أو يقدمها فى شكل درامى » . ولكن بينما نزع أرنولد الى قصر حكمه على العمل الفعلى المعروض أمامه ، رأينا تولستوى يسعى لتحديد معتقدات مؤلف هذا العمل الفنى . فأى فعل من أفعال النقد الأدبى — بالمعنى الذى قصده تولستوى — يرادف الحكم الأخلاقى الذى ينضوى تحته الفنان وأعماله ، وتأثير هذه الأعمال على المتلقين ؟ ومن منظور الناقد الأدبى ، فان النتائج كثيرا ما تجىء غريبة أو لا تقبل الدفاع عنها دفاعا صريحا . غير أننا اذا نظرنا الى هذا الحكم كبيـــان عن معتقدات تولســـتوى الخاصة بما حقق ، وكانعكاس للمزاج الذى أنتج أو أبدع « الحرب والسلام » أو آنا كارينينا ، فسيبدو لنا المقال عن شكسبير عظيم الايحاء . فليس من المقدور استبعاده باعتباره مجرد مثل آخر لما يفعله رجل مسن يسعى لتحطيم الأوثان ، التى أشعرته بالغضب . وبالاستطاعة ارجاع بغض تولستوى لشكسبير الى ١٨٥٥ . وعلى الرغم من أن المقال قد ازداد تعقيدا بعد أن أحس تولستوى بالاثم فى عهده المتأخر ووصمه

روائعه بالشر ، فان المقال يعكس تجسيما لأفكار تبناها بفطرته منذ نعومة أظفاره واستمرت ملازمة له طيلة حياته •

وباينت احـــدى الفقرات التى وردت وسط المقـال بين هوميروس وشكسبير :

« مهما كان الفاصل الزمنى الذى يفصل بين هوميروس وبيننا ، فان بمقدورنا دون بذل أى جهد أن ننتقل ونرجع الى الحياة التى وصفها ، ويرتد ذلك بصفة أساسية الى أنه بغض النظر عن ابتعاد الأحداث التى وصفها هوميروس عنا ، الا أنه كان يؤمن بما يقول ، ويتحدث جديا عما يصفه ، ولذا فانه لم يعمد قط الى المبـالغة ، ولم يتخـل عنه الاحساس بالتوازن ، ومن ثم فحتى اذا لم نتحدث عن ـالشخوص المتمايزة الى حد يثير العجب كأشيل وهكطور وبريام وأوديسوس ، أو نتحدث عن المشاهد التى تلمس شغاف قلوبنا كوداع هكطور ونهوض بريام بدور السفير وعودة أوديسوس ٠، وهلم جرا ، فان الألياذة برمتها ، والأوديسا أكثر من ذلك ، تقترب من قلوبنا على نحو طبيعى ، ونشعر فى حضرتها وكأننا عشنا ــ وما زلنا نعيش ــ وسط الآلهة والأبطال • غير أن الأمر ليس على هذا النحو فى حالة شكسبير • اذ بمجرد اتضاح عدم ايمانه بما يقول ، وأنه ليس بحاجة إلى الاعتراف بذلك ، وأنه يخترع الأحداث ، فاننا لن نؤمن لا بالأحداث ولا بالأفعال ، ولا بما يعانيه الشخوص • وليس هناك وسيلة لاثبات غياب المشاعر الاستاطيقية عند شكسبير أقدر من عقد مقارنة بينه وبين هوميروس » •

والحجة مشبعة بالهوى وتدل على الجهل الفاضح اللافت للنظـر • فما الذى يعنيه بقوله ان هوميروس كان أقـــل اختراعا للأحـــداث من شكسبير ؟ وما الذى عرفه تولستوى عن معتقدات شكسبير « واخلاصه » ؟ غير أنه من العبث الاختلاف مع مقال تولستوى على أساس العقل أو الأدلة التاريخية • ففى المبحث الغامض المسمى شكسبير والدراما ، نرى تركيزا لاحد الاستبصارات التى تميز عبقريته ، وما يجب أن نستبقيه منه هو الجانب الموجب ، أى اثبات قرابته من هوميروس •

والقول بأن قالب عقلية تولستوى قد صب على نحو جعله ملحميا بحق (٩) ، وأنه كان يشعر فى عالم الرواية بالغربة والاغراب ، كما قال لوكاش ، يعنى الزعم بمعرفة أنواع وتكوينات المخيلة الخلاقة بقدر يفوق ما هو متوافر لنا بالفعل ، ويوحى كتاب البويتيقا لأرسطو بأنه بالرغم من

---

(٩) لوكاش ــ نفس المرجع •

اعتراف النظرية الاغريقية بالعديد من الفروق العملية بين الملحمة والدراما ، الا أنها لم تزعم وجود أى اختلاف جذرى بين عقلية شاعر الملحمة وعقلية شاعر الدراما • وأول من أقدم على ذلك هو هيجل الذى كان مقتنعا بوجود فارق بين « شمولية الموضوعات » فى عالم الملحمة « وشمولية الفعل » فى عالم الدراما • وتدل هذه التفرقة على اتباع فكرة نقدية حادة البصيرة تجر فى ذيلها العديد من النتائج الضمنية • فهى تنبؤنا بالكثير عن سر اخفاق أشـــكال مختلطة مثل امبادوقليس لهلدرلين ، أو احدى روايات توماس هاردى ، وتوحى لنا بما اقترفه فيكتور من انتهاكات للمجال المزعوم للشاعر الملحمى • ولكن اذا تجاوزنا عن ذلك ، فاننا سنكون حيال أرضية مشكوك فى أمرها •

وما بمقدورنا قوله هو أن تولستوى عندما تأمل فنه تنبه الى المقارنة بينه وبين الشعر الملحمى ، وبخاصة عند هوميروس • فرواياته تمتد فسحة طويلة من الزمان ، ومن هنا يجىء اختلاف أساسى بينه وبين دوستويفسكى • ولعلنا اعتمادا على شىء أشبه بالخداع البصرى الغريب نربط بين اتساع الزمن وفكرة الملحمة • والواقع أن الأحداث الفعلية المرتبطة ارتباطا مباشرا بالملاحم الهومبرية أو الكوميديا الالهية (لدانتى) قد تقلصت لمدى زمنى قصير لا يتجاوز الأيام أو الأسابيع • وهكذا يكون أسلوب السرد ، وليس الزمان المستغرق هو الذى يفسر احساسنا بالمماثلة بين تولستوى وصيغة الملحمة ، فكلاهما رأى الأحـداث كأنها ترتكز الى محـور سردى مركزى أشبه باللولب الذى تلتف حوله فقرات التذكر والنبوءات التى تقفز بنـا الى المستقبل والى الاستطرادات • وبالرغم من كل التعقيدات المترتبة على وفرة التفاصيل ، الا أن دينـامية الشكل فى الالياذة والأوديسـا والحرب والسلام تتميز بالبساطة ، وتعتمد اعتمادا كبيرا على ايماننا اللاشعورى بحقيقة الزمان وحركته المتجهة الى الأمام •

وهوميروس وتولستوى من أعلام السرد وأصحاب المعرفة الغزيرة • ولم يستعينا بالصوت المسـتقل لشخصية الحـكواتى (*) الذى أدخله روائيون من أمثال دوستويفسكى أو كونراد كوسطاء بينهم وبين قرائهم • وليس لديهما المنظور المحدود بقصد كالذى نصادفه عند هنرى جيمس فى مرحلة نضجه • فالأعمال الرئيسية لتولستوى (مع استثناء عمل مهم مثـل صوناته كرويتزر) يعـاد قصها فى صيغة الغـائب العتيدة

(*) Fictiodal.

للقصاص • ولا يخفى أن تولستوى قد اعتبر الصلة بينه وبين شخوصه هى صلة المدعى العارف بكل شىء بمن يبدعهم من خلائق ••

« عندما أكتب أنا بالذات فاننى أشعر فجأة بالاشفاق على أحد الشخوص فأمنحه صفة من الصفات الحميدة أو أنتزع منه حسنة من شخصية أخرى حتى لا يبدو شديد القتامة بمقارنته بالآخرين » (١) •

ومع هذا فليس هناك شىء ما من عالم الدمى أو العرائس ، وعروض الدمى عند ثاكرى فى فن تولستوى • فشخوص شكسبير وتولستوى على السواء تحيا بمعزل عن مبدعيها • فليست ناتاشا بأقل نصيبا من الحياة من هاملت • نعم انها ليست أقل ، ولكنها مختلفة • انها تحتل مكانة قريبة نوعا من معرفتنا بتولستوى أكثر من المكانة التى يحتلها أمير الدانمرك عند شكسبير • ولا يرتد الاختلاف — فى اعتقادى — الى حقيقة معرفتنا ما هو أكثر عن الروائى الروسى مما نعرفه عن الكاتب المسرحى الاليزابيثى • ولكن يعزى الاختلاف — بالأحرى الى طبيعة أشكالهما الفنية وأعرافها • غير أن النقد أو علم النفس لا يستطيعان تفسير كذلك •

واذا عبرنا عن هذه الحالة بلغة هيجل قلنا بوجود « شمولية فى الموضوعات » فى روايات تولستوى ، كما هو الحال فى الملاحم الكبرى • وتجنح الدراما — ودوستويفسكى بالمثل — الى عزل الشخوص الادبية وتقديمها عارية بصفة أساسية • فنرى الحجرة وقد جردت من أثاثها حتى تخلو ولا يرتفع فيها صوت يعلو على صوت الأحداث،ولكن فى عالم الملحمة، نرى الأمتعة والأدوات تضطلع بدور مهم • ومن هنا جاء الصموت ، الذى يكاد يقترب من الصورة الهزلية فى سماء ميلتون ، وما فيها من مدفعية تقترب من شكلها الملموس ، ومواد تموينية لتغذية الملائكة (!) • ولوحات تولستوى حافلة بالتفاصيل ، وتعج بالتفاصيل ، وبخاصة بما سماه هنرى جيمس من خلال احدى زلاته الكلامية المنافية للعقل بالسلام والحرب (*) • فلقد قدم فيها تولستوى مجتمعا كاملا وعصرا بأسره — لا يقل ضخامة واتساعا عن الرؤيا الدانتية التى تمتد جذورها فى أغوار الزمان • اذ يمثل كل من تولستوى ودانتى المفارقة التى كثيرا ما يفصح عنها ، وان كانت أسبابها قليلا ما تفهم عن وجود أعمال فنية تتسم بلازمنيتها ، ويرد ذلك على وجه الدقة الى أنها مثبتة فى لحظة بعينها من الزمان •

(*) Peace & war..

(١) رسالة من تولستوى الى ماكسيم جوركى وردت فى كتاب جوركى : ذكريات عن تولستوى وتورجينيف واندرييف • ترجمته الى الانجليزية Katherine Mansfield (لندن ١٩٣٤) •

غير أن هذه النظرية برمتها ، يعنى محاولة الربط بين روايات تولستوى والشعر الملحمى ـ وبهوميروس من ناحية أولية ـ تتعرض لصعوبتين حقيقيتين بالفعل ، فبغض النظر عن النتيجة النهائية التى انتهى اليها فكر تولستوى ، فانه كان مستغرقا بكل مشاعره وطوال حياته فى شخصية المسيح وقيم المسيحية ، فكيف اذن استباح لنفسه أن يكتب فى وقت متأخر مثل ١٩٠٦ « أنه كان يشعر بوجود قرابة بينه وبين الآلهة والأبطال » فى كتابات هوميروس المؤمنة بتعدد الآلهة أكثر من شعوره بالانتماء الى عالم شكسبير ، الذى رغم حياده الدينى ، الا أنه كان حافلا بعادات الرمزية المسيحية ، والدراية بها ؟ هنا نصادف مشكلة معقدة لمسها ميرشوكفسكى فى الملاحظة التى استشهدت بها آنفا بأن تولستوى « له روح من ولد وثنيا » وسأعود الى هذه الناحية فى الفصل الأخير .

والصعوبة الثانية أوضح من ذلك . فاذا سلمنا بشك تولستوى العميق فى قيمة المسرح ، وادانته لشكسبير ، وبالقرابة البينة بين رواياته والملحمة ، فكيف نحكم على تولستوى الدرامى ؟ وما يزيد هذا السؤال اثارة للحيرة هو حقيقة عدم وجود نظير على وجه التقريب لحالة تولستوى ـ فباستثناء جوته وفيكتور هيجو يصعب علينا ذكر مثل آخر لكاتب قدم آيات فى كل من الرواية والدراما . ولا يصلح المثلان للمقارنة الدقيقة بتولستوى ، فما يثير الاهتمام أساسا فى روايات جوته هو مضمونها الفلسفى . أما عن فيكتور هيجو فبمقدورنا القول انه رغم كل أمجاده فى عالم الرواية والاحتفاء بها فى المهرجانات الا أنها لا تستأهل أى التفات واع . فنحن لا نقدر البؤساء ونوتردام تقديرا مماثلا لتقديرنا لمدام بوفارى على سبيل المثال أو لأبناء ومحبين للورنس ، وتولستوى استثناء من هذه القاعدة ، ويزداد هذا الاستثناء اثارة للحيرة من تأثير معتقداته الأدبية والأخلاقية .

وأول نقطة جديرة بالتأكيد هى أن تولستوى كان سيحتل مكانة فى تاريخ الأدب لو أنه اقتصر فى الكتابة على دراماته . فهى ليست روافد شاذة من أعماله الأساسية مثلما حدث فى حالة مسرحيات بلزاك وفلوبير أو مسرحية جويس : المنفيون (*) . وكان ما حجب هذه الحقيقة هو تأثير امتياز رواياته ، وأيضا لقرابة أعمال مثل قوة الظلمات والجثة العائشة بالحركة الطبيعانية برمتها . وعندما نتأمل نوع الدراما التى ألفها تولستوى فان أول ما يتبادر لأذهاننا هو هاوبتمان وابسن وجالسورثى وجوركى وجورج برناردشو . واذا نظر لهذه الناحية بهذا المنظار ستبدو أهمية مسرحيات تولستوى وكأنها تكمن أساسا فى موضوعها وفى عرضها « لأحط أعمال الانسان » ولحدة احتجاجها الاجتماعى ، ولكن ، والحق

(*) Exiles.

يقال فقد ارتدت اثارتها للاهتمام الى ما هو أبعد من مجادلات الطبيعانية . فمسرحيات تولستوى تجريبية أصيلة كتلك التى كتبها ابسن فى أواخر حيـــاته . فكما كتب جـــورج برنارد شـــو ١٩٢١ : « ان تولستوى « تراجيكوميديان ونحن نحتاج لوصفه الى مصطلح أفضـل مازلنـا فى انتظاره » (٢) .

ولا يوجد سوى القليل من الدراسات المقبولة عن تولستوى كاتب الدراما ، ولعل أفضلها استيفاء هى الدراسة الحديثة العهد التى نشرها الناقد السوفيتى لومونوف (*) . ولن أستطيع ما هو أكثر من الاشارة المقتضبة لبعض النقاط الأساسية . فلقد امتد اهتمام تولستوى بالدراما الى معظم حياته الابداعية . فكتب كوميديتين ١٨٦٣ بعد زواجه بقليل . وهناك مشروعــات درامية بين أوراقه التى نشرت بعد وفــاته ، وعندما يتعلق الأمر بدراسة تقنيات الدراما سنرى اتجاه تولستوى نحو شكسبير مختلفا بطريقة آخاذة عن اتجاهه الذى رأيناه فى مقال شكسبير والدراما . فقد كان شكسبير بالاضافة الى جوته وبوشكين وجوجول وموليير من بين أعلام الدراما الذين درسهم تولستوى بعناية فائقة ، وكما كتب « فت » فى فبراير ١٨٧٠ : « كم أحب كثيرا التحدث عن شكسبير وجوته ، والدراما بوجه عام . وفى نيتى التفرغ طيلة هذا الشتاء لدراسة الدراما وحدها » .

لقد ألف تولستوى دراما قوة الظلمات عندما كان ينـاهز الستين عاما ، وعندما اشتد الصراع داخله حول قضية الفن والأخلاق . ولعلها هى الأكثر شهرة بين جميع مسرحياته — ورأى فيها اميل زولا الذى قام بدور ملحوظ فى اخراجها لأول مرة بباريس ١٨٨٦ انتصارا للدراما الجديدة وبرهانـا على قدرة الواقعية الاجتماعية على تحقيق تأثير مشابه للتراجيديا فى أسمى حالاتها . ومما يثير الدهشة أن المسرحية قد تركت انطباعـا حسنا لدى رومانتيكى مثـل آرثر سيمون الذى عرف بشدة الحساسية لاعجابه بها كدراما تراجيدية تتبع الاتجاه الأرسطى . « وقوة الظلمات » من الأعمال الهائلة . وفيها تشابه تولستوى هو ونيتشه ، فكان يتفلسف مستعملا قادوما . وتمثل المسرحية القدرة الجبارة لتولستوى على التشــخيص والاكتساح اعتمادا على طائفة من المشــاهدات الدقيقة . فموضوعها الحقيقى هو الفلاحون الروس : « هناك ملايين عديدة مثلكم فى روسيا . وكلهم يتماثلون فى اصــابتهم بالعمى . فما أشبههم بحيــوان الخلد ، فى جهلهم بكل شىء . ولقد ترتب على هذا الجهل اتصافهم بالروح الوحشية . وتقدم الفصــول الخمسة للمسرحية عرضا مجـردا لبعض

(٢) G. B. Shaw : Tolostoy : Tragedian or Comedian اعمال برنارد شو (الجزء ٢٩ لندن ١٩٣٠ — ١٩٣٨) .

(*) K. N. Lomunov.

الاتهامات • ويعزى انتسابها للفن الى وحدة الاتجاه ، ولست أعرف عملا آخر في الأدب الغربي قدم عملا مماثلا في تصوير حياة الريف • وشعر تولستوى بخيبة أمل مريرة عندما اكتشف عجز الفلاحين الذين قرأ عليهم المسرحية عن اكتشاف أنفسهم فيها ! ومع هذا وكما أشار النقاد الماركسيون لو أنهم أدركوا ذلك لأدى هذا الاكتشاف الى تعجيلهم بموعد اندلاع الثورة الروسية •

وتتجاوز ذروة المسرحية الاتجاه الواقعي وتنقلنا الى روح الطقوس المأسوية ، ويهيئنا المشهد المضحك (وان اتصف بالشاعرية) بين نيكيتا وميتريخ الى لحظة التكفير • وقد أعجب به برنارد شو أيما اعجاب • ويتماثل نيكيتا هو وراسكولينكوف في الجريمة والعقاب ، فينحنى ويركع على الأرض ، ويعترف بجرائمه ويتوسل باسم المسيح طالبا المغفرة من الحاضرين وسط دهشتهم • ولم يدرك أحد سوى أبوه القصد الكامل من هذه الايماءة ! « هنا ندرك آثار العناية الالهية » ، ثم يأمر ضابط الشرطة بالتنحي جانبا حتى يحدث القانون الحق (الالهي) أثره على الروح • وهذه لمسة من اللمسات التي تميزت بها بصيرة تولستوى •

ولو أردنا الاهتداء الى مثل آخر يستطاع مقارنته « بقوة الظلمات » فعلينا أن نتأمل مسرحيات سينج(*) اذ تعكس مسرحيته ثمار التنور ـ فقد كتبت بعد ثلاث سنوات فقط فيما بعد بمناسبة احتفالية بعيد الميلاد أقيمت في ضيعته بياسنايا بوليانا وبان فيها آثار اطلاعه على مسرحيات موليير وجوجول وربما أيضا بومارشيه • ولعلها تعد نظيرة لأسطوات الغناء (**) في نورمبرج لفاجنر • فهي تمثل رحلته القصيرة الوحيدة في عالم المرح • اذ ساعدت الجموع الغفيرة ممن اشتركوا في أدوار هذه المسرحية ، وأيضا صخب المؤامرات والمؤثرات المسرحية والسخرية المرحة من تحضير الأرواح في جعل المسرحية تبدو وكأن مؤلفها هو أوستروفسكى (المؤلف الدرامي الروسي) أو جورج برنارد شو • ولقد عرفنا من آليمرمود أن تولستوى قد رغب اتصاف من يؤدون دور الفلاحين في هذه المسرحية بالجدية • غير أن جو المسرحية كان مشحونا بالاضحاك وربما كانت هذه هي المرة الأولى التي توارى فيها دور الباحث عن الحقيقة (يعني تولستوى) • ويعكس العمل جو المرح في ذلك الفصل من السنة على غرار ما يحدث في الليلة الثانية عشرة لشكسبير ، والحرص على طابع عمل فني كتب خصيصا

(*) Synge.
(**) Die Meistersinger.

لمجموعة (أنتيم) من المتفرجين . وبعد العرض الأول الذى أقيم فى ضيعة تولستوى حققت المسرحية نجاحا شعبيا منقطع النظير ، وعرضت عرضا متألقا فى حضرة القيصر وقام بالأداء مجموعة من الهواة الأرستقراط .

وكم كنت أتوق للافاضة فى الكلام عن مسرحية الجنة الحية ، وهى دراما جهيمة رائعة مثل الكبر من كتابات تولشستوى ودوستويفسكى ، ولقد استندت على قضية حقيقية عرضت فى المحاكم . وكتب شو عن تولستوى: « من بين جميع الفنانين الدراميين يتميز تولستوى بالقدرة على الفتك عندما يشاء ذلك ... » وبمقدورنا أن نلحظ فى الجنة الحية تأييدا جليا لما كان شو يعنيه . اذ تتماثل روح هذه المسرحية ، بل وتقنيتها هى وأسلوب الكاتب السويدى سترندبرج . بيد أن الحديث الوافى عن هذه المسرحية يتطلب تخصيص مقال مستقل عن تولستوى الدرامى .

وأخيرا نصل الى العمل غير المكتمل والشديد التألق « النور الذى أضاء الظلمات » وهناك حكاية مشهورة تقول : ان موليير قد سخر من وساوسه فى مسرحية المريض بالوهم (*) وتندر باقتراب موته عندما مزج على نحو ساخر بين الحقيقة والوهم ، وأقدم تولستوى على خطوة اقسى ، ففى مأساته الأخيرة التى لم تكتمل ، عرض على الجماهير سخريته واتهامه لأعظم معتقداته قدسية . وعلى حد قول جورج برنارد شو لقد جعل « لمأساته القاتلة ترتد اليه فى صورة انتحارية » . فلقد حطم نيقولاس ايفانوفتش سارينتسيف حياته وحياة أكبر محبيه عندما سعى لتحقيق برنامج المسيحية على طريقة تولستوى والفوضى التولستوية ، كما أنه لم يصور نفسه كقديس زاهد . فلقد عمد تولستوى الى نهج صادق لا يرحم لبيان جهل الانسان وأنانيته التى قد تلهم أحد الأنبياء من أرباب القلوب المتحجرة ممن يعتقدون أن الوحى قد بعثهم لهداية البشر ، وثمة مشاهد لابد أن يكون تولستوى قد كتبها وهو فى حالة توهج روحى . فلقد طالبت الأميرة شيريمشانوف من سارينتسيف انقاذ ابنها ، وكان على وشك أن يجلد لاتهامه باتباع مذهب سارينتسيف الداعى الى السلام والابتعاد عن العنف .

الأميرة — انني أطلب منك ما يأتى : انهم سيودعونه الاصلاحية . وليس بمقدورى تحمل ذلك . وأنت المسئول .. أنت أنت !

س — لست أنا .. ان هذه ارادة الله . والله يعلم مدى اشفاقى عليك . وعليك ألا تقفى فى سبيل ارادة الله . انه يختبرك . فتحملى ذلك بقلب راض بمشيئة الله .

(*) Le malade imaginaire.

الأميرة ـ لا أستطيع التحمل بقلب راض • فابنى هو كل شئ فى العالم • وأنت الذى انتزعته منى ، ودمرت حياتى • ليس بمقدورى تقبل ذلك بهدوء •

وفى النهاية تقتل الأميرة سارتينسيف الذى يشعر عند موته بعدم اليقين من صحة هل شاء الله حقا أن يكون خادما له •

لقد كان صوت العدالة القابع داخل وجدان تولستوى هو الذى أضفى على المسرحية قوتها العارمة • فلقد قدم القضية المناهضة لمذهبه باقناع بعيد عن الحذر • ففى المحاورات التى دارت بين سارنتيسيف وزوجته (ولعلها صدى حرفى لمحاورات دارت بين الكاتب والكونتيسة تولستوى) كانت مارى الأكثر اقناعا ، وان وجب فهم معتقدات تولستوى من خلالها كما يبين من ابتعادها عن المعقول أو روحها العبثية » ، ونحن نلاحظ فى مسرحية « النور الذى أضاء الظلمات » ، كما حدث قبل ذلك فى اللوحات التى رسمها رمبرانت لنفسه فى أواخر حياته الفنانين وهما يحاولان التزام الصدق الكامل فى التعبير عن نفسيهما • ولم يبد تولستوى فى أى مقام آخر أكثر كشفا لنفسه •

ولكن كيف استطاعت منجزات تولستوى كمؤلف مسرحى أن تتوافق هى وصورة الملحمة والروائى المعارض للدرامية ؟ لا توجد اجابة وافية تماما ، ولكن ثمة تلميحا يكمن فى الاضطراب ذاته للحجج التى أوردها تولستوى فى كتابه شكسبير والدراما • ففى هذا الكتاب الأخير يصرح تولستوى بأن الدراما « هى أهم مجال من مجالات الفن » • ويحتمل أن يعكس هذا القول استنكار تولستوى لماضيه كمؤلف للرواية ، ولكنه ليس مؤكدا ، فلكى يغدو المسرح جديرا بهذه المرتبة الرفيعة يتعين عليه أن يساعد على تعزيز الوعى الدينى ، ويعاود توكيد أصوله اليونانية والوسيطة • ففى نظر تولستوى ، « جوهر الدراما دينى » • واذا توسعنا فى مدلول هذه الكلمة وجعلناها تضم الدفاع عن الحياة الأفضل والأخلاقيات الأصدق سيكون بمقدورنا أن ندرك كم يناسب هذا التعريف تماما الممارسة الأدبية لتولستوى ، فلقد سخر مسرحياته لتنفيذ برنامجه الدينى والاجتماعى ، بلا تمويه أو قناع • وهذا البرنامج مضمر فى روايات تولستوى ، ولكنه محتجب جزئيا فى العمل الفنى • أما فى المسرحيات ـ كما حدث فى تلك الاعلانات أو لوحات الاعلانات التى زين بها برخت (وهو من أتباع مذهب تولستوى) ـ مسرحه ، فان الرسالة قد ضخمت حتى يسمعها العالم الأطرش •

وما جاء ضمننا هنا ليس كما ظن أورويل وأجمله فى « خلاف بين الاتجاهات الدينيـــة الانسانية والاتجاهات تجــاه الحياة » (٣) ، ولكنه ـ بالأحرى ـ خلاف بين معتقدات تولستوى فى فترة نضجه ونظرته الى المبدعــات التى أبدعها فى الماضى • فلقد أنكر روايــاته اعتقادا منه بأن الدعوة التربوية يجب أن تتخذ الصدارة على كل مسألة أخرى عداها • غير أنه يعــرف أن « الحرب والسلام » وآنا كارينينا والحكايات العظيمــة قادرة على البقـــاء مرتفعة الهـــامة • وهكذا ارتاح الى النزعات الأخلاقية السافرة فى مسرحياته الأساسية وتمادى فى الدعوة لها الى حد قوله ان شكسبير قد أساء المهمة الصحيحة للدراما ، ومسخها ، أما لماذا يختص الكاتب الدرامى بمسئولية الدعوة الأخـلاقية والارشاد فى الحياة فمسألة رفض تولستوى الكشف عنها • فلقد أدت محاولته العتيدة لفرض مبدأ الوحدة على حياته الى الزعم بأنه عندما قام بدور القنفذ ، فانه عرض أشياء كثيرة للخطر •

ولكن علينـــا ألا نقع فى أحبولته • فليس بمقدور عملية تشريحية واحدة لعبقرية تولستوى التوفيق الكامل بين الانسان الذى شعر بالمقت نحو شكسبير ووصم دور المسرح بأنها دور للافساد ، وبين مؤلف احدى الكوميديات اللامعة ودرامتين تراجيديتين من الدرجة الأولى على أقل تقدير ، وتضمنت جميع هذه الأعمــال آثــارا دالة على الدراسة الوثيقة للتقنيــة الدرامية • وما باستطاعتنا قوله هو أنه عندما اختار هوميروس فى مقابل شكسبير فانه عبر عن الروح التى سيطرت على روح حياته وفنه •

واختلف تولستوى عن دوستويفسكى الذى تعلم الكثير من المسرح ، ولكنه لم يؤلف أية مسرحيات (ما عدا عددا من شذرات الأشعار التى ألفها فى مرحلة المراهقة) • فقد ألف تولستوى روايات ودرامات ولكنه أقام فاصلا دقيقا بين النوعين • ومع هذا فقد حقق أعظم ما حــدث من المحاولات جدية وشمولا لادخــال مؤثرات من الملحمة فى الرواية النثرية • وجاءت المواجهة بين هوميروس وشكسبير فى مقاله الأخير ـ من ناحية ـ كدفاع عن الرواية التولستوية • ومن ناحية أخرى ، كتعويذة لأحد عتاة السحرة ومحاولة لتحطيم خلاصه • وفى ذات الوقت لمحو آثار السحر الذى حققته تعازيمه التى لا تضاهى فى الماضى •

والى اللقاء فى الجزء الثانى

---

(٣) Lear, Tolostoy and the Fool : George Orwell (لندن ١٩٤٧
(Polemic VII

اقــرأ فى هــذه الســلسلة

احلام الاعلام وقصص اخرى	برتراند رســــل
الالكترونيات والحياة الحديثة	ى · رادونسكايا
نقطــة مقابل نقطــة	الدس هكسلى
الجغرافيا فى مائة عــام	ت · و · فريمــان
الثقـــافة والمجتمـــع	رايموند وليامز
تاريخ العلم والتكنولوجيا (٢ ج)	ر · ج · فوربس
الارض الغــــامضة	ليســـترديل راى
الرواية الانجليـــزية	والتــــر الــن
المرشد الى فن المسرح	لويس فارجــاس
آلهـــة مصر	فرانسوا دوماس
الانسان المصرى على الشــاشة	د · قدرى حفنى وآخرون
القاهرة مدينة الف ليلة وليلة	اولج فولكف
الهوية القومية فى السينما العربية	هاشــم النحــاس
مجمــوعات النقـــود	ديفيد وليام ماكدوال
الموسيقى ــ تعبير نغمى ــ ومنطق	عزيز الشـــوان
عصر الرواية ــ مقال فى النوع الأدبى	د· محسن جاسم الموسوى
ديــلان تومــاس	اشراف س · بى · كوكس
الانسان ذلك الكائن الفريد	جــون لويس
الرواية الحـــديثة	جول ويست
المسرح المصرى المعــاصر	د· عبد المعطى شعراوى
على محمــود طــه	أنــور المعـــداوى
القــوة النفســية للأهرام	بيل شول وأدنبيت
فــن الترجمـــة	د · صــفاء خــلوصى
تولســـتوى	رالف ئى ماتــــلو
ســـتندال	فيكتور برومبير

رسائل وأحاديث من المنفى	فيكتور هوجو
الجزء والكل (محاورات فى مضمار الفيـزياء الذرية)	فيرنر هيزنبرج
التراث الغامض ماركس والماركسيون	سدنى هوك
فن الأدب الروائى عند تولستوى	ف . ع . أدنيكوف
ادب الأطفـال	هادى نعمان الهيتى
احمد حسن الزيات	د . نعمة رحيم العزاوى
اعلام العرب فى الكيمياء	د . فاضل احمد الطائى
فكرة المسرح	جلال العشرى
الجحيم	هنرى باربوس
صنع القرار السياسى	السيد عليوة
التطور الحضارى للانسان	جاكوب برونوفسكى
هل نستطيع تعليم الأخلاق للأطفال ؟	د . روجر ستروجان
تربية الدواجن	كاتى ثير
الموتى وعالمهم فى مصر القديمة	ا . سبنسر
النحل والطب	د . ناعوم بيتروفيتش
سبع معارك فاصلة فى العصور الوسطى	جوزيف داهموس
سياسة الولايات المتحدة الأمريكية ازاء مصر ١٨٣٠ ـ ١٩١٤	د . لينوار تشامبرز رايت
كيف تعيش ٣٦٥ يوما فى السنة	د . جون شندلر
الصحافة	بيير البير
اثر الكوميديا الالهية لدانتى فى الفن التشكيلى	الدكتور غبريال وهبة
الأدب الروسى قبل الثورة البلشفية وبعدها	د . رمسيس عوض
حركة عدم الانحياز فى عالم متغير	د. محمد نعمان جلال
الفكر الأوربى الحديث (٤ ج)	فرانكلين ل . باومر
الفن التشكيلى المعاصر فى الوطن العربى ١٨٨٥ ـ ١٩٨٥	شوكت الربيعى
التنشئة الأسرية والأبناء الصغار	د. محيى الدين احمد حسين

نظريات الفيلم الكبرى	تاليف : ج · دادلى اندرو
مختارات من الأدب القصصى	جوزيف كونراد
الحياة في الكون كيف نشات وأين توجد؟	د· جوهان دروشنر
حـرب الفضـاء	طائفة من العلماء الأمريكيين
ادارة الصراعات الدولية	د · السيد عليوة
الميكروكمبيوتر	د · مصطفى عنانى
مختارات من الأدب اليابانى	صبرى الفضل
الفكر الأوربى الحديث ٢ ج	فرانكلين ل · باومر
تاريخ ملكية الأراضى فى مصر الحديثة	جابرييل باير
اعلام الفلسفة السياسية المعاصرة	انطونى دى كرسبنى
كتابة السيناريو للسينما	دوايت سوين
الزمن وقياسه	زافيلسكى ف · س
اجهزة تكييف الهواء	ابراهيم القرضاوى
الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعى	بيتر رداى
سبعة مؤرخين فى العصور الوسطى	جوزيف داهموس
التجربة اليونانية	س · م بورا
مراكز الصناعة فى مصر الاسلامية	د· عاصم محمد رزق
العلم والطلاب والمدارس	رونالد د · سمبسون ونورمان د· اندرسون
الشارع المصرى والفكر	د· أنور عبد الملك
حوار حول التنمية الاقتصادية	ولت وتيمان روستو
تبسيط الكيمياء	فريد · س · هيس
العادات والتقاليد المصرية	جون بوركهارت
التذوق السينمائى	الان كاسبيار
التخطيط السياحى	سامى عبد المعطى
البذور الكونية	فريد هويل شاندرا يكراماسينج
دراما الشاشة (٢ ج)	حسين حلمى المهندس
الهيروين والايدز	روى روبرتسون
صور افريقية	دوركاس ماكلينتوك
نجيب محفوظ على الشاشة	هاشم النحاس

الكمبيوتر فى مجالات الحياة	د. محمود سرى طه
المخدرات حقائق اجتماعية ونفسية	بيتر لورى
وظائف الأعضاء من الألف الى الياء	بوريس فيدوروفيتش سيرجيف
الهندسة الوراثية	ويليام بينز
تربية اسماك الزينة	ديفيد الدرتون
كتب غيرت الفكر الانسانى (٣ ج)	احمد محمد الشنوانى
الفلسفة وقضايا العصر (٣ ج)	جمعها : جون ر. بورر وملتون جولدينجر
الفكر التاريخى عند الاغريق	ارنولد توينبى
قضايا وملامح فى الفن التشكيلى المعاصر	د . صالح رضا
التغذية فى البلدان النامية	م.هـ . كنج وآخرون
بداية بلا نهاية	جورج جاموف
الحرف والصناعات فى مصر الاسلامية	د. السيد طه أبو سديرة
حوار حول النظامين الرئيسيين للكون	جاليليو جاليليه
الارهاب	اريك موريس وآلان هو
اخناتون	سيريل الدريد
القبيلة الثالثة عشرة	آرثر كيستلر
الفلسفة وقضايا العصر (ج)	د. أحمد حمدى محمود
الأساطير الاغريقية والرومانية	احمد رضا
تاريخ العلم والتكنولوجيا	اسامة أمين الخولى
التوافق النفسى	توماس ا . هاريس
الدليل الببليوجرافى	مجموعة من الباحثين
لغة الصورة	روى ارمز
الثورة الاصلاحية فى اليابان	ناجاى متشيو
العالم الثالث غدا	بول هاريسون
الانقراض الكبير	ميخائيل البى ، جيمس لفلوك
تاريخ النقود	فيكتور مورجان
التحليل والتوزيع الأوركسترالى	اعداد محمد كمال اسماعيل
الشاهنامة (٢ ج)	الفردوسى الطوسى
الحياة الكريمة (٢ ج)	بيرتون بورتر
قيام الدولة العثمانية	محمد فؤاد ، كوبريلى

عن النقد السينمائى الأمريكى	ادوارد ميرى
ترانيم زرادشت	اختيار / د. فيليب عطية
السينما العربيــة	اعداد / مونى براج وآخرون
دليل تنظيم المتــاحف	آدامز فيليب
سقوط المطر وقصص أخــرى	نادين جورديمر وآخرون
جماليــات فن الاخراج	زيجمونت هبنر
التاريخ من شتى جوانبه (٣ جـ)	ستيفن أوزمنت
الحملة الصليبية الأولى	جوناثان ريلى سميث
التمثيل للسينما والتليفزيون	تونى بار
العثمانيون فى أوربا	بــول كولنــر
صناع الخلود	موريس بيربراير
الكنائس القبطية القديمة فى مصر (٢ جـ)	ألفريد ج. بتلر
رحلات فارتيما	رودريجو فارتيما
انهم يصنعون البشر ٢ جـ	فانس بكارد
فى النقد السينمائى الفرنسى	اختيار / د. رفيق الصبان
السينما الخيالية	بيتر نيكوللز
السلطة والفرد	برتراند راسل
الأزهر فى الف عام	بينارد دودج
رواد الفلسفة الحديثة	ريتشارد شاخت
سفر نامه	ناصر خسرو علوى
مصر الرومانيــة	نفتالى لويس
كتابة التاريخ فى مصر القرن التاسع عشر	جاك كرابس جونيور
الاتصال والهيمنة الثقافية	هربرت شـــيلر
مختارات من الآداب الآسيوية	اختيار / صبرى الفضل

كتب غيرت الفكر الانسانى (٣ جـ)	احمد محمد الشنوانى
الشموس المتفجرة	اسحق عظيموف
مدخل الى علم اللغة	لوريتـو تود
حديث النهر	اعداد / سوريال عبد الملك
من هم التتـار	د٠ ابرار كريم الله
ماستريخت	اعداد / جابر محمد الجزار
معالم تاريخ الانسانية ٤ جـ	هـ٠ج٠ ولز
الحملات الصليبية	ستيفن رانسيمان
حضارة الاسلام	جوستاف جرونيباوم
رحلة بيرتون ٣ جـ	ريتشارد ف٠ بيرتون
الحضارة الاسلامية	آدم متز
الطفـل ٢ جـ	أرنولد جزل
افريقيا الطريق الآخر	بادى اونيمود
السـحر والعلم والدين	برنسلاو مالينوفسكى
الكون ٠ ذلك المجهول	جلال عبد الفتاح
تكنولوجيا فن الزجاج	محمد زينهم
حرب المستقبل	مارتن فان كريفلد
الفلسفة الجوهرية	سونداری
الاعلام التطبيقى	فرانسيس ج٠ برجين

تطلب كتب هذه السلسلة من :

- باعة الصحف .
- مكتبة الهيئة .
- المعرض الدائم للكتاب بمقر الهيئة .
- منافذ التوزيع فى أماكن وفروع الثقافة الجماهيرية وهى كما يلى :

— الوادى الجديد .. الداخلة والخارجة .
— البحيرة .
— المنيا .
— دمياط .
— قانسكور .
— القليوبية (بنها) .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٨٠٥٢ / ١٩٩٥

ISBN — 977 — 01 — 4515 — 7

يحتل تولستوى ودوستويفسكى مكانة رفيعة فى ذروة الرواية الطويلة باجماع أهل الرأى من الملمين بتراث الأدب والفكر. وشخصيتهما جديرة بالبحث، وفكرهما زاخر بالنبوآت التى كان من بينها نبوءة الثورة البلشفية وما تعرضت له روسيا من آثارها. وقد حظى هذا الكتاب بالكثير من ثناء النقاد، وترجم إلى عدة لغات أجنبية وأعيد طبعه جملة مرات.

تولسكوى (ليون) ١٨٢٨ - ١٩١٠
صورة الغلاف - من رسم جوردون روسى



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٨٠ قرشاً